La publicació d'Aula a la deriva











LA PUBLICACIÓ D'AULA A LA DERIVA

Aquesta revista ha estat editada i produïda per la plataforma **Aula a la deriva** amb motiu de la finalització del programa Aula a la deriva.

Editors: Aula a la deriva, Barcelona 2011
Fotografies: Mariló Fernández, Elvira Pujol, José Luis Rosado/CA Tarragona, Joan Vilapuig, Linda Valdés/ Fundació Antoni Tàpies.
Disseny: LaFundició
Textes: Cristian Añó (Sinapsis), Santiago Barber, Alex Benzie, Jordi Canudas, Gemma Cascón, Conchita Escudero, Eloy Fernández Porta, FAAQ, Oriol Fontdevila, LaFundició, Macarena Madero, Salah Malouli, Lluc Mayol, Esther Merchán, Alfred Porres Pla, Elvira Pujol, Javier Rodrigo, Raquel Sánchez-Friera, Aida Sánchez de Serdio Martín, Fermín Soria Ibarra, Judit Vidiella, Joan Vilapuig.
Il·lustració: Jess Espinoza

Aquesta publicació s'ha realitzat amb el suport del Consell Nacional de la Cultura i les Arts.

Co NC A
Consell Nacional
de la Cultura i de les Arts

EL PROJECTE AULA A LA DERIVA

Aula a la deriva és una iniciativa d'**Oriol Fontdevila**, **LaFundició**, **Sinapsis**, **Sitesize** i **Javier Rodrigo**.

Amb la participació d'**Efrén Álvarez**, **Teresa Badia**, **Balafon**, **Txelu Balboa**, **Santi Barber**, **Biblioteca de Ripollet**, **Rosa Eva Campo**, **Jordi Canudes**, **Paul Capriotti**, **Comunitat Musulmana de Ripollet**, **Cosir i Xerrar**, **Cèlia del Diego**, **Mercè de Febrer**, **Trinidad de los Santos**, **Escola d'Art i Superior de Disseny Deià**, **Jessica Espinoza**, **Antonio Gagliano**, **Josep Gallardo**, **Daniel García**, **Marta Heras, Yaiza Hernández**, **Asmaa Koubghi Sbai**, **Macarena Madero**, **Salah Malouli**, **Inongo vi Makomé**, **Marta Mariño**, **Jordi Martorell**, **Noelia López**, **patinSSolidaris**, **Inma Pelayo**, **Lídia Porcar, Alfred Porres**, **Marcos Prior**, **Laurence Rassel, Revista de Ripollet, Jordi Ribes, Marta Ricart, Jose Luís Rosado, Luca Rullo**, **Aida Sánchez de Serdio Martín**, **Maria Sellarès**, **Núria Soler**, **Fermín Soria** i **Linda Valdés**.

Amb la col·laboració d'**acció cultural metropolitana** (**Ac:CI,met**), **Ajuntament de Barcelona-La Virreina Centre de la Imatge**, **Ajuntament del Prat de Llobregat-Centre d'Art Torre Muntadas, Ajuntament de Ripollet**, **Ajuntament de Sant Boi de Llobregat**, **CandeL'Hart**, **Can Batlló**, **Centre d'Art de Tarragona**, **Fundació Antoni Tàpies**, **Open-roulotte** i **Plataforma Ateneu Santboià.**



Amb el suport de **Consell Nacional de la Cultura i de les Arts** i **Hotel Cantón**.

Co NC A
Consell Nacional
de la Cultura i de les Arts

HOTEL CANTÓN

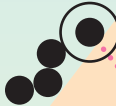
ÍNDEX



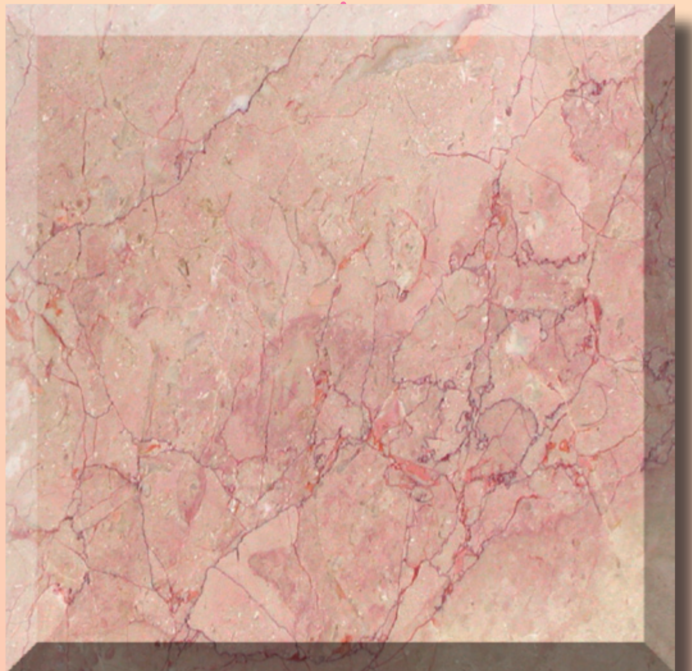




BARCELONA (CAN BATLLÓ)







Barce



nA

c

an

Batl

LÓ

CAN BATLLÓ

Aula a la deriva

Aula a la deriva s'ha volgut implicar en aquest context de treball des de la complicitat que suposa la producció cultural dels espais independents. Can Batlló és molt més que un espai, és el fruit de 35 anys de reivindicació. Situats a la barriada de Sants, aquest moviment ha arreplegat al seu voltant molts anys de treball i l'energia de col·lectius, associacions, entitats i simpatitzants. El fet de voler iniciar amb Can Batlló un procés sobre la condició de la producció cultural independent es d'entrada una actitud vers el moment present de crisi a tots els nivells (polític, econòmic, social...). Volem aprendre de tota l'experiència que suposa Can Batlló i volem vehicular aquest coneixement cap a altres vies, situacions i col·lectius que estan hores d'ara en un moment incert. Perquè es en l'actualitat de pràctiques col·lectives com la d'aquesta plataforma a Sants, on es reafirma la cultura a la ciutat com a eina de fagocitació i contaminació creativa en tots els sentits. A partir d'aquesta pressa de consciència sobre el que cal i no cal en la cultura i en les seves formes contemporànies de producció, difusió, mercantilització, explotació i estandardització, hem optat per poder desplegar les estratègies que fan possible una altra cultura de màxims. Així, el treball desenvolupat en aquest context s'ha iniciat posant en comú amb altres projectes i col·lectius afins, les derives, circumstàncies i dificultats per la consolidació d'una cultura lliure. La forma de començar a compartir aquesta percepció ha estat la de convidar a participar a altres grups que volguessin abocar sobre el terreny les seves problemàtiques i interessos. Per tal de trobar possibles punts de confluència, entreveure possibles solucions i pensar propostes entre tots. Els col·lectius participants són de tarannà molt divers, però tots ells comparteixen la preocupació sobre la consolidació dels seus projectes en qüestions com el finançament, la gestió dels espais, les negociacions amb institucions o administracions públiques...etc. Aquestes problemàtiques esdevenen alhora un ventall de possibilitats per explorar, doncs posen en qüestió els fonaments des dels quals s'ha construït la cultura en aquests darrers 20 anys.

Conceptes com l'autogestió en cultura o els concursos a subvencions, són alguns dels aspectes sobre els quals l'Ateneu Enciclopèdic Popular de Barcelona, un dels col·lectius implicats de llarga trajectòria a la nostra ciutat, té un posicionament molt clar d'autonomia. L'Ateneu Santboià, un altre dels participants, representa un moviment més jove de persones al voltant d'un equipament de recent adquisició municipal. La reivindicació i l'ús d'aquest espai per programar concerts i altres esdeveniments ha estat la manera d'apropiar-se d'un edifici clausurat. També participa CandeL'Hart, una associació de dones pintores de Bellvitge, que està en aquest moment en itinerància i a la recerca d'un espai on desenvolupar el seu treball.Tanmateix des de les diferents posicions es va acordar de materialitzar alguna cosa útil que pogués servir com a eina pels grups mateixos i per altres col·lectius independents. La intenció del procés és doncs la d'aprendre plegats de que parlem quan ens referim a una cultura que construeixi el seu projecte fora del mercat i de les instàncies i el circuit diguem-ne més oficial. Una de les vies que es va presentar per fer palès les discussions i el debat entorn de la producció cultural va ser la de recollir en format de manual els aspectes més rellevants de les corresponents pràctiques dels col·lectius. Així va sorgir la idea de fer una publicació, una mena de recull d'escriptura/lectura col·lectiva, que ens ordenés les idees i ens dibuixés el territori que tenim al nostre abast.Sobre aquest propòsit s'ha treballat un índex que vindria a ser la columna vertebral sobre la que avesar continguts i reflexions. La publicació s'inicia amb un primer capítol dedicat a interrogar-nos sobre el per què d'aquest recull de protocols, receptes i experiències, per a qui a de servir i per a què. També cal justificar des d'on escrivim nosaltres i com hi prenem part en aquesta redacció col·lectiva. A partir d'aquí es desenvolupa un sumari temàtic que inspirat en les comissions que formen part de l'estructura organitzativa de Can Batlló, aplicaria diferents capítols per infraestructures dels espais, activitats i gestió de la pràctica cultural independent, disseny de l'espai, models de gestió i negociació amb l'administració. Tanca el manual un colofó final de consideracions sobre la redacció de la publicació i dels contexts específics de cada grup.L'edició col·lectiva d'aquests continguts i el desenvolupament de la seva redacció a partir de l'experiència dels grups editors, d'entrevistes i de la participació d'altres col·lectius, suposaran la continu-

ïtat d'aquest treball que just encetem ara. Des d'Aula a la deriva volem formar part d'aquest procés com a part implicada i com a motor que es suma en aquesta oportunitat d'aprendre i compartir formes autònomes de pensament i acció cultural. El moment actual es a més propici per canviar les nostres mirades, sovint acostumades a una cultura hegemònica al dictat d'uns interessos de mercat, d'unes audiències o del capital simbòlic de les grans institucions culturals. La redacció del manual està oberta a d'altres grups que vulguin implicar-se i posar en comú la seva experiència.

Com a tall de la intenció en curs sobre aquest manual d'ús de "com col·lectivitzar la cultura a Barcelona", presentem tot seguit la concreció de l'índex.

BREVIARI / MANUAL D'ÚS DE LA CULTURA INDEPENDENT. O COM COL·LECTIVITZAR LA CULTURA A BARCELONA

Aula a la deriva

Índex d'entrades:

0. Per què i per a qui d'aquest manual?

Ús i justificació d'aquest recull de protocols, receptes i experiències

L'urgència del treball cultural en tots els seus aspectes, requereix des del nostre punt de vista de noves mirades. La refundació de la cultura com a pràctica humana es una tasca que hem de construir entre totes les persones que habitem la metròpoli. Es per això que volem posar en primer terme el conjunt de protocols, maneres de fer, receptes i experiències rellevants des d'on poder aprendre junts des de la praxis mateixa.

Sovint les contradiccions, dificultats, controvèrsies i interrogants sorgits a l'entorn de la cultura independent són poc visibilitzats i coneguts des d'altres àmbits. Amb aquest doble interès d'aprenentatge i visibilitat, volem aportar tot el bagatge en procés dels col·lectius que participen en la redacció d'aquest manual o breviari de la cultura independent.

L'índex del manual està inspirat en el funcionament intern de la plataforma Recuperem Can Batlló. Cada capítol o secció correspon a una de les comissions en que està dividida la plataforma. En cada una d'elles trobareu informació del funcionament i protocols relatius a cada una d'aquestes àrees de treball. En total hi han cinc àrees repartides en: infraestructures, activitats, disseny de l'espai, models de gestió i negociació amb l'administració. El contingut de cada secció està pensat per donar suport estratègic a les vostres iniciatives en curs o a futurs projectes que tingueu en ment. Des d'aquí us animem a posar en pràctica, revisar i experimentar altres maneres possibles de fer cultura.

Qui som?

El perfil dels grups redactors queda reflectit a partir d'una fitxa tipus que recull el nom del col·lectiu, la localitat, el tipus d'activitat, els anys de vida, el tipus de gestió, les característiques de l'espai, el punt de partida del projecte, la situació actual i la xarxa o context relacional.

El col·lectius amb els que iniciem la redacció som: Plataforma Recuperem Can Batlló, Ateneu Enciclopèdic Popular de Barcelona, Ateneu Santboià i associació CandeL'Hart.

1. Infraestructures

Recursos i manteniment compartit

Com condicionar i dotar als diferents espais i projectes de recursos infraestructurals mínims que assegurin un funcionament òptim? Com planificar i gestionar el manteniment d'aquests recursos? Com sufragar les despeses que aquestes infraestructures generen?

Despeses d'infraestructures a compte dels recursos públics

La cultura com a bé comú. Una exigència a les institucions públiques, pot ser la d'instaurar el dret a una demanda de recursos sostinguda en el temps. Com aconseguir la rehabilitació dels espais, el condicionament de l'edifici com ara la coberta, elements estructurals, de seguretat...etc

2. Activitat

Gestió i refundació de la pràctica sociocultural

La cultura com a eix vertebrador de l'activitat humana. Per fer de la cultura un element d'emancipació social més enllà del discurs de la cultura oficial institucionalitzada, el pensament hegemònic, el determinisme econòmic, el consum i l'industria cultural del neoliberalisme.

Condicions i criteris: Què? Qui? i Com?

La cultura independent ha de generar criteris de treball d'acord amb les noves pràctiques que instituеix. Com ara trobar nous punts de confluència, abordar els contexts de treball, projectar-se sobre l'imaginari i la realitat local, construir el lloc... Condicions per la col-

lectivització de la cultura.

Propostes de col·lectius externs
O com encabir nous actors i dinamitzadors per assegurar l'actualització de les pràctiques i mirades sobre l'escenari sempre canviant de la metròpolis.

Activitats pròpies
Ser capaços de poder oferir-se com a plataforma oberta per generar espais on fer possible alternatives. Establir aliances permanents amb el context, amb diferents col·lectius, grups i persones que enriqueixin el projecte i esdevinguin en tot moment agents empoderats i transformadors.

3. Disseny de l'espai

Ús i formes relacionals dels espais
El lloc com a factor relacional. Tenir en compte quin es l'impacte i la forma d'habitar l'espai, de quina manera s'ha de convertir en quelcom apropiable i en constant mutació que acolli l'activitat cultural i al mateix temps la reforci.

Diagnosi i validació col·lectiva del disseny comunitari de l'espai
Lligat a les formes d'ús, com proposar un disseny comunitari de l'espai que doni resposta a l'activitat i comunitats presents i futures?

Creació d'espais multifuncionals, pros i contres
Quines són les funcionalitats que ha d'assolir l'espai vers les persones que l'utilitzen? Els espais poden ser prèviament definits o poden ser àrees versàtils. Tots els que hi formen part han de poder apropiar-se del lloc i sentir-se'l seu.

Cessió d'espais per la creació artística comunitària
Com a via de dinamització que opti per donar lloc a la creació i a les propostes artístiques més experimentals, tenint en compte que l'activitat que es desenvolupi ha de poder revertir sobre el conjunt.

4. Models de gestió

Autogestió estratègica
Receptes per l'opció de total autonomia i independència, per tal d'autogestionar l'espai a partir de formes que garanteixin el seu control. Els models d'autogestió i col·lectivització poden ser uns dels referents més importants a tenir presents. La tradició del model ateneista de la cultura popular podria ser una figura a recuperar.

Gestió pròpia dels recursos públics
Reclamar la gestió de recursos públics com a part inherent del funcionament del projecte. L'exercici de la gestió del que és públic com a dret ciutadà. Dintre d'aquest apartat poden aparèixer formes híbrides de co-gestió.

Finançaments possibles
Explorar altres fonts d'obtenció de recursos que poden fer sostenible i obrir nous horitzons al projecte. Com ara el finançament col·lectiu mitjançant les xarxes 2.0, el mecenatge d'entitats afins, la generació de serveis i productes comunitaris, l'establiment d'una economia d'intercanvi...etc

Les permanències i la garantia d'obertura dels centres
Té a veure a com les persones treballen i desenvolupen l'activitat pel projecte mateix. El mecanisme que ho faci funcionar ha de proposar un intercanvi just per tal d'empoderar a les persones i no precaritzar-les. Es pot parlar d'un treball des del voluntariat, un treball retribuït, compensacions econòmiques, un intercanvi pactat, la generació de rendes...etc. Les diferents opcions han de tenir en compte la dedicació i les aportacions individuals necessàries per fer anar l'espai a diari.

5. Negociació amb l'administració

Protocols d'actuació
Per fer front als mecanismes administratius cal saber les pautes i dreceres per negociar amb l'administració pública. En destaquem uns quants.

Passar comptes i posar en comú les diferents sensibilitats vers la negociació amb l'administració
O com consensuar el tipus de posició des del que es negocia amb les diferents instàncies administratives. Com prendre decisions justes i respectuoses amb el col·lectiu per fer front a la negociació sense perdre's pel camí?

La interlocució i el calendari de l'administració
El temps administratiu i el temps del col·lectiu difícilment es trobaran. Tenir en compte el desajust es imprescindible per definir una estratègia d'actuació i avançar-se.

Les mesures de pressió (premsa, tv, opinió pública als mitjans...)
Si sabem com utilitzar-los poden jugar al nostre favor. Els mitjans convencionals poden fer-se ressò del projecte en moments de màxima visibilitat. Internet i les xarxes socials poden esdevenir cabdals per enfortir el projecte. Receptes pràctiques per fer sentir la nostra veu.

Transparència dels recursos
La gestió col·lectiva ha d'obeir a l'afany de donar visibilitat als recursos i les decisions que es prenen. Com organitzar-se per ser transparent i eficaç?

L'aplicació de la normativa
De quina manera podem aplicar la norma sense sacrificar el projecte. Quines receptes poden ser útils per no quedar-se encallat en la trava normativa?

6. Colofó final

Consideracions dels col·lectius que han participat en la redacció
Reflexions en forma de consells, suggeriments i avaluacions finals que acompanyen al breviari i que ens poden ser de gran ajuda.

Diagrames dels contexts dels col·lectius a tenir en compte per llegir aquest manual
Els diagrames ens posen en situació per entendre les dinàmiques i xarxes de relació al voltant de cada grup.

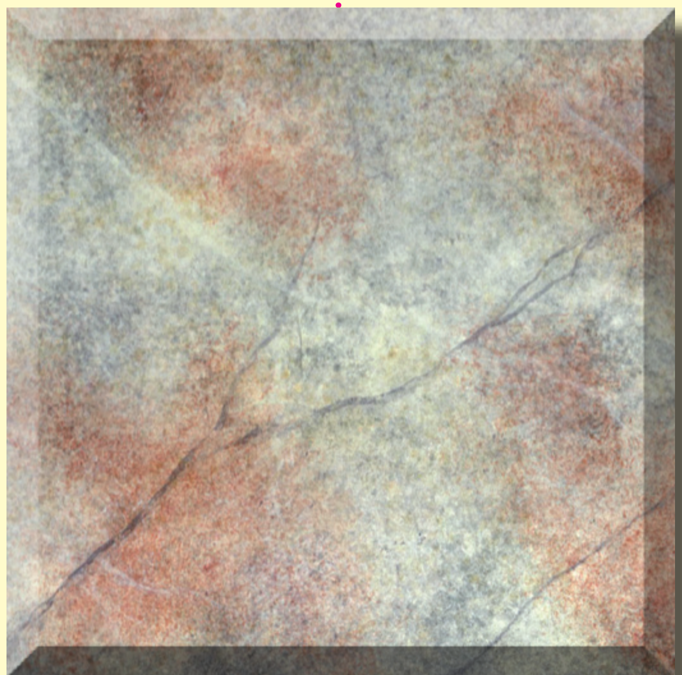

D'esquerra a dreta: Berta Ros (Ateneu Santboià) i Mia Caritg (C


Can Batlló) durant una de les reunions d'Aula a la deriva a Can Batlló.





EL PRAT

E

L

19

p ra

t

DERIVA AL PRAT DE LLOBREGAT. COL·LABORACIÓ AMB EL PROJECTE *VISUALITZEM-NOS* DEL CENTRE D'ART TORRE MUNTADAS

Aula a la deriva

L'inici d'aquest treball en curs ha estat l'encàrrec que des d'El Centre d'Art Torre Muntadas s'ha fet a Aula a la Deriva, amb la intenció de per vehicular un procés que partia de la inquietud d'un grup d'artistes locals.

Les ganes de fer per part d'aquest col·lectiu inicial, s'ha fet palès al llarg de totes les sessions. Amb el seu entusiasme han contaminat a la resta de persones que encuriosides s'afegien a una deriva incerta però decidida. Així els primers encontres han estat de posada en comú, de conèixer qui és qui, que fa cadascú i per on es mouen els seus interessos. Si bé El Prat es una localitat petita, podriem dir que aplega un grup local creatiu amb potencia. Possar en comú aquesta energia no es fàcil a vegades. doncs cada persona té uns horaris, obligacions i circumstàncies personals diferents. El cas és que malgrat les hores intempestives dels encontres i les llargues voltes que hem anat donant al llarg del desenvolupament dels arguments sobre el què tenia que ser o no ser una proposta col·lectiva, que s'articulés o no des d'un espai físic en concret–d'entrada per construir–, on aparentment no hi ha un conflicte puntual i on les friccions són unicament de sessió en sessió, haver aconseguit articular un procés de col·laboració en ferm és tota una prova de que el què pesa són les ganes de fer junts.En base en aquestes voluntats de reunir-nos i a partir del desig de pensar alguna cosa en col·lectiu, des del nostre parer creiem que s'ha fet una revisió que possa sobre la taula les contradiccions, i les paradoxes de la producció cultural i artística contemporània. En aquest sentit ens hem preguntat. sobre la professionalització de les pràctiques artístiques, què vol dir treballar col·laborativament, com construir un lloc comú des de zero, com visualitzar els projectes i a nosaltres mateixos com a productors culturals, què vol dir interactuar amb l'entorn local i la ciutadania



des de la pràctica de l'art quan els focus desapareixen, com fer-nos valer i sobretot de què ens ha de servir tot això si no es per celebrar en definitiva que estem junts. Aquest és, sens dubte, l'aprenentatge més important que fins a dia d'avui hem pogut podem constatar. Després d'una primera fase de treball intern, encetem el 2012 amb una proposta que vol reunir el màxim d'agents creatius locals per treballar plegats i fer visible altres maneres de treballar en el context local amb la potencialitat que això comporta. Podríem dir que s'ha desenvolupat fins ara un posicionament com a grup, mentre que el què pot o pogui esdevenir-se en aquesta segona fase encara és en bona part desconegut en el moment d'escriure aquestes línies, depén en part de com s'articuli el procés de treball. Justament la deriva del procés es negociarà entre comissions per tal d'agilitzar, dimanitzar i plasmar totes les les nombrosos idees sorgides. Cada comissió es focalitzarà en un àmbit per trobar resposta a preguntes com són, primer de tot, com trobar recursos humans i econòmics entre artistes, entitats i institucions que vulguin treballar en un projecte col·laboratiu?; segon: quina es la cartografia possible del Prat, del territori que habitem, i quines són les narratives que l'expliquen o el ficcionen i que construeixen el relat col·lectiu del lloc?; i, per últim: quines són les estratègies comunicatives que poden fer possible la implicació, difusió i disseminació del treball a la ciutat?. Les respostes a totes aquestes preguntes constitueixen el gruix de la continuïtat del treball en aquest context, provant-se de resoldre per mitjà de l'articulació d'una proposta concreta per portar-se a terme a les acaballes del primer semestre de 2012. Nosaltres, des d'Aula a la deriva i des d'el rol de vehiculadors del treball ens semblava interessant poder donar pas a d'altres mirades.

Per aquesta publicació hem comptat amb Santi Barber i Macarena Madero del col·lectiu La Nave Tramolla de Sevilla, per relatar la seva experiència en la realització de processos col·lectius. Tant a ells, per una banda, com també a Tere Badia, directora d'Hangar, per l'altra, els vàrem convidar per intercanviar punts de vista i introduir dinàmiques de treball i de col·laboració, en el marc d'un programa de sessions obertes que es va organitzar des de Torre Muntadas. El segon text que aportem ha estat realitzat, precisament, per l'organització d'aquest centre d'art, formada per Lluc Mayol i Ester Merchan, en tant que part implicada en el procés i en la seva futura deriva.



EXPLORANDO IMÁGENES: TRES INSTANTÁNEAS SOBRE LO COLECTIVO ENCONTRADAS EN EL PRAT, SANT BOI Y SEVILLA

Santiago Barber y Macarena Madero

Este texto está realizado a partir de la propuesta que Aula a la deriva nos hace con la intención de devolver, a los contextos con los que está cooperando en Torre Muntadas y en el Ateneu Santboià, algunas de las conversaciones que mantuvimos en nuestra visita a esas experiencias. Los contactos que se dieron, no homogéneos y leves en general, fueron de naturaleza diferente, por la composición de agentes, por los motivos de conexión entre los mismos o por el estadio de dicha conexión. Estas diferencias y complejidades particulares se nos antojan sugerentes para poder ser pensadas en un formato que, asumiendo las limitaciones de espacio, permita entrecruzar algunos aspectos de estas experiencias. Decidimos comenzar la tarea partiendo de fotografías imaginadas como una forma de rescatar de nuestra memoria las sensaciones, escenarios, personas y charlas que se dieron, añadiendo, como contrapunto, una tercera imagen, esta sí más fresca y vivida, de la experiencia colectiva en la Cooperativa Tramallol de Sevilla en la que, actualmente, estamos inmersxs.Sin ánimo de ser exhaustivxs ni precisxs, nada más lejos, hemos mantenido estas descripciones iniciales más como una invitación al juego y al trueque visual; algo que nos permita remezclar, desde la experiencia de cada cual, el imaginario y las vivencias sobre lo colectivo que todxs tenemos, tomando como casos de estudio estas tres iniciativas. Aún con el riesgo de tomar la parte por el todo, apostamos por tomar esas imágenes como una excusa para trazar una mirada que intente ir más allá de los marcos de la imagen de-



tenida y de la que pueda resultar algún tipo de aprendizaje. Un aprendizaje por la propia fricción (y ficción) de las tres descripciones que, al presentarse juntas, pueden darnos la posibilidad de cruzar relaciones, parentescos y hasta divorcios. Un aprendizaje para nosotrxs mismxs porque nos permite pensarnos a través de estos escenarios con la mirada situada y, finalmente, una forma de aprendizaje para las historias en las que andamos metidxs, porque compartir relatos y experiencias tomando de aquí y de allá, sin ánimo de limitar ni constreñir procesos, deja las puertas abiertas a que la narración siga creciendo en cualquier momento y por quién quiera hacerlo.1ª imagen: grupo de gente en un aula de Torre MuntadasEsta primera imagen está realizada en un equipamiento cultural de la ciudad de El Prat de Llobregat, el Centre d´Art Torre Muntadas. Vemos un grupo de gente, puede que de unas quince personas, desperdigado en una sala. En general parece ser gente joven, podría tratarse de estudiantes de cursos finales universitarios o recién licenciados y por el aspecto general de la imagen adivinamos que son gente relacionada con las artes y la cultura en general.Es un lugar donde hay cosas expuestas en las paredes. Hay varias mesas pegadas entre si formando una superficie grande que ocupa gran parte de la sala. Hay papeles, libretas, ordenadores, todo ello en medio de vasos de café, bandejas de dulces, azucarillos y bolígrafos que hacen las veces de cucharillas. Podemos ver actividad, charlas, una pequeña reunión informal en uno de los laterales, mientras, otrxs más absortos, comentan por twitter. Lo que vemos en esta escena forma parte de un proceso de trabajo, con talleres y encuentros diversos, constituido esencialmente por artistas y que viene teniendo lugar en este espacio donde el propio centro, cede recursos materiales y humanos. Momentos después de tomar la foto realizamos una presentación y posterior coloquio sobre Modelos cooperativos en cultura, desde algunas experiencias vividas en Sevilla en los últimos años. Las cuestiones que surgen en el debate tienen que ver con el sentido de ese proceso relacional, cómo seguir y por qué, no solamente entre ellxs, sino también con la ciudadanía con la que pretenden compartir sus prácticas. Entendemos que iniciar un proceso conjunto de diálogo y confrontación de modelos con esos agentes puede ser una buena manera de acompañar al tejido artístico que abre al proceso nuevos interrogantes: ¿cómo pasar de la demanda de soluciones individuales a detectar problemas comunes?, ¿qué tipo de mediaciones serían necesarias?, ¿qué características tendría este proceso sin la tutela institucional?, ¿sería sostenible en ese caso?.2ª imagen: grupos de gentes en una gran terraza con vistas al fondo. Esta fotografía está tomada con cierta distancia, quiere abarcar lo que parece una gran terraza elevada sobre un valle de fábricas, casas de campo y carreteras. La imagen nos muestra en primer plano la explanada del jardín y una parte de la estructura del edificio del Ateneu Santboià en la localidad de Sant Boi de Llobregat. Este gran espacio, con más de cien años de historia y una larga relación con el pueblo de San Boi se encuentra hoy en un momento complejo y crucial para su futuro. Tras años de abandono, des-



pués de largas reivindicaciones y movilizaciones populares, este lugar de gran valor patrimonial y cultural está tomado por la ciudadanía para convertirlo en un centro cultural independiente y autogestionado.Esta toma por parte de la gente se aglutina, principalmente, en torno a la Plataforma per un Ateneu Independent i Autogestionat, que está estableciendo lazos de colaboración con diversos agentes, no sólo locales, para poner en marcha un proceso participativo y abierto donde pensar juntxs el presente y el futuro del Ateneu. En el momento en que tomamos la fotografía, la acción en conjunto de esta pluralidad de agentes toma cuerpo en una actividad en la que el perfil de gentes y edades es de lo más variado. En un lateral vemos que hay gente sentada en una mesa, tienen micrófonos y papeles, enfrente una treintena de personas escuchando en sus sillas. Se trata de una presentación de la Plataforma que además ha preparado una dinámica asamblearia y mesas de trabajo para seguir recogiendo ideas sobre las preguntas que se están planteando: ¿cómo continuar armando y mejorando el espacio?, ¿cómo implicar a los agentes sociales de Sant Boi?, ¿qué gestión se necesita?, etc.En otra parte de la imagen vemos otro grupo de gente preparando una fideuá para lxs asistentes. Al lado, sobre unas mesas, hay instalado un dispositivo tecnológico que está emitiendo en directo a través de la radio y entrevistando a quien quiera acercarse a comentar su visión del Ateneu. Todo esto coincide, además, con la 65ª Fira de la Puríssima de Sant Boi, lo que hace que se respire un ambiente festivo y comunitario.En el Ateneu Sanboiá se está movilizando un conjunto de sensibilidades de lo más variado: iniciativas dedicadas a poner en valor el carácter histórico-patrimonial, el movimiento pro-okupación contra la especulación urbanística, las demandas de recuperación y creación de nuevos espacios culturales independientes, agentes sociales que promueven la identidad y cultura local, etc. La apuesta por no dejar de lado ninguna de estas sensibilidades y construir con todos los imaginarios que pueblan el Ateneu aparece como uno de los elementos centrales para una gestión ciudadana realmente democrática y plural. El reto está muy bien encaminado y se presenta apasionante.3ª imagen: grupo de gente sentada en sillas y sillones con pizarra al lado Hay un corro de sillas de diverso pelaje, la reutilización de la calle es lo que tiene. Serán unas quince sillas pero esta vez solo están ocupadas diez; unx de lxs integrantes sugirió la idea de mantener visibles las vacías para recordar a lxs no presentes. Hay una mesa baja en el centro con vasos, papeles, bolígrafos, ceniceros y avíos de fumador. La foto nos está mostrando una asamblea semanal de lxs integrantes de la Cooperativa Tramallol en Sevilla. Vemos semblantes de todo tipo, alguien está tomando acta, otrx apunta los turnos de palabra, hay quién mira la hora y otrxs escuchan. Dijimos que la reunión iba a durar dos horas pero ya llevamos casi tres, a veces organizarse cuesta. La imagen nos muestra al grupo con una pizarra grande que sirve de soporte para el orden del día. Al fondo hay una pantalla de cine, al lado de mesas de trabajo y estanterías, en uno de los laterales se ve parte de la cocina comunitaria donde la gente de El Obrador de Pasta, integrantes de la Cooperativa, está cociendo en el horno algo que invade toda la sala. El espacio está iluminado por luz solar y tiene bastante altura, parece una gran nave industrial.Lo que no se logra ver en la fotografía es la diversidad de espacios habilitados, hay salas para talleres, sala de reuniones, una pequeña zona verde, un almacén, zona de proyecciones y actividades, una zona de relax y lectura, un pequeño chiqui-park y un amplio espacio abierto donde están las mesas de trabajo.Este proyecto nace hace un par de años, cuando un grupo de gente empezamos a compartir la necesidad y la intuición de crear un espacio desde donde salir al paso de la precariedad de forma colectiva. Hay autónomos, freelance, cooperativas, equipos informales de trabajo, y casi todos relacionados profesionalmente, de una forma u otra, con el ámbito de la cultura. La idea es la de dar cabida a los trabajos de cada cual, fomentar el apoyo mutuo y la colectivización de los recursos, poder desarrollar iniciativas y proyectos de cara a la ciudad, y al mismo tiempo responder a las necesidades del contexto, abrir el espacio a la autoorganización de otros colectivos y personas, activar formas de pensamiento en común y muchas ganas y pasión por hacer cosas juntxs.Para responder a todas estas demandas necesitamos acondicionar el espacio físico, llevar a cabo arreglos y obras, de ese modo se ha puesto en marcha lo que denominamos, no sin cierta guasa "crowfounding de barrio", esto es, pedir prestado un dinero inicial a las redes de afectos que nos rodean y donde las entidades bancarias no están afortunadamente en la lista.Un hallazgo importante para lxs componentes de la Cooperativa Tramallol, entendida ésta como herramienta biopolítica, es que su apuesta sobre el proyecto mejora ciertas condiciones laborales y al hacerlo, de alguna manera, está efectuando un cuestionamiento crítico sobre las formas laborales a las que están siendo sometidxs por el mercado. Quieren construir un espacio a la altura de sus necesidades, agradable, donde haya protección, cuidados y gestión horizontal del propio tiempo y del de lxs demás, y al mismo tiempo imaginan poder activar el debate público dando valor a su experiencia como una forma anómala y distinta de emprendizaje cultural. ¿Cómo construir los foros donde esas cuestiones se puedan poner encima de la mesa? y ¿donde están esxs trabajadorxs culturales, esos otros espacios de producción afines donde construir políticamente un horizonte común? Apuntes detrás de las imágenes: entre lo cultural, social, artístico y comunitario Nos gustaría resaltar de la pluralidad de agentes y agenciamientos que nos muestran las imágenes que nos vienen sirviendo como vehículo para contar, la importancia de generar espacios y tiempos para pensar, que sería, entendemos, una de las respuestas a por qué nos asociamos, pregunta que surgió en los encuentros a los que asistimos. "Empezamos a pensar cuando

aquello que sabemos (o no sabemos) afecta nuestra relación con las cosas, con el mundo, con los otros, y hacemos experiencia de nuestra implicación con ellos." (Marina Garcés, 2010), pensar será descubrirse en situación, y en consecuencia pensar será también una activa forma de intervención, de toma situada.Atender las realidades que atraviesan las vidas de estos procesos, acompañar en las preguntas sobre el sentido, la dirección y las consecuencias de las prácticas que están desarrollando, supondrá atender en algún momento a la situación de las políticas culturales que se están promoviendo en el estado español, y especialmente en los casos andaluz y catalán (como la recién creada Llei Omnibus). Atender a las políticas dirigidas a la cultura como recurso y a la creciente privatización y desmantelamiento de la misma, los discursos insistentes sobre las empresas culturales y el emprendedor cultural, que, paradójicamente, se traducen en formas de autoempleo precario, el concepto de "clase creativa", la sustitución de las subvenciones públicas por el sistema del crédito, la promoción de incubadoras culturales y el creciente intervencionismo en las actividades y la gestión por parte de las diferentes administraciones.A la par que lo anterior, se viene invocando, cada vez más, a la cultura como vía para la participación ciudadana o reconstrucción del tejido social, pero no nos engañemos, las políticas públicas que alientan políticas democráticas desde la cultura son poco numerosas, por no decir casi inexistentes. En este contexto, las preguntas que nos hacemos están dirigidas al replanteamiento del papel de la institución cultural y a la noción misma que de las instituciones tenemos, y de paso a las propias formas de poder instituyentes que desarrollamos fuera de las instituciones culturales. ¿Cómo generamos prácticas que produzcan movimientos y cuestionamientos reales en el seno de las propias instituciones culturales? ¿Y fuera de ellas? ¿Y entre ambas? Muchas de las conversaciones que venimos teniendo con lxs compañerxs que nos encontramos en nuestro quehacer, giran en torno a la sostenibilidad de las prácticas culturales con vocación de incidencia social, sostenibilidad tanto desde un punto



de vista económico como desde un punto de vista comunitario. ¿Cómo compartimos los recursos, los saberes?, ¿cómo generamos bienes comunes, bienes para la colectividad, sin morir en el intento?. Esa necesidad por encontrar respuestas a esta encrucijada se está materializando, entre otras, en debates y encuentros donde se pone en juego y toma fuerza el concepto de procomún, concepto polisémico que tendremos que seguir construyendo y experimentando colectivamente. Se nos ocurre lanzar esta idea, más intuida que desarrollada, al hilo de lo anterior: ¿podríamos empezar a hablar de huertos culturales de autoabastecimiento? Y volviendo a las imágenes, ¿qué papel tiene lo comunitario en estos procesos? Podemos observar que este papel está siendo muy desarrollado en el caso del Ateneu porque sus propia existencia depende de una comunidad amplia y diversa. En relación a las alianzas y negociaciones, su futuro se verá condicionado por cómo sean capaces de poner a funcionar los rasgos identitarios del espacio, ¿qué identidades son inclusivas y cuales refuerzan el guetto?. En el caso del proceso de El Prat son las diferentes herramientas artísticas de intervención en el contexto las que pueden establecer diálogos con la comunidad local, atendiendo a aspectos que pueden reforzar esa práctica como la articulación con otros agentes, dar valor al proceso frente a una visión idealizada de la "obra", una atención a los imaginarios y a los marcos simbólicos que dan sentido a la comunidad y la posibilidad, siempre atractiva, de despliegue de las propuestas en lo cotidiano y cercano. En esta línea, conjugando la producción y lo relacional, se está desarrollando en el Ateneu SantBoià el trabajo de proyección de los jardines por parte de lxs estudiantes de la Escuela de Diseño Deià, generándose de este modo un espacio de aprendizaje, colaboración y organización, al mismo tiempo que se favorece la conexión e implicación entre diferentes agentes.En el caso de la Cooperativa Tramallol, muchos de lxs componentes llevan a cuestas una amplia trayectoria de relación con iniciativas sociales de distinta índole, un bagaje que, de diferentes maneras, se vuelca en el espacio que se está construyendo; facilitando enredos varios como dar cabida a un mercadillo de artesanxs y productorxs del barrio, encuentros y cooperaciones entre colectivos y proyectos, seminarios y talleres de autoformación, ciclos de cine temáticos, venta de pasta fresca y pan, cursos de cocina de código abierto, distribución de verduras locales ecológicas a grupos de autoabastecimiento, etc. Al mismo tiempo el espacio ha sido visitado por alumnxs y profesorxs de la Escuela de Arquitectura y de otros cursos relacionados con Sociología o Antropología, generando improvisados encuentros de aprendizaje con el ámbito universitario. Desde Tramallol estas líneas de relación con la comunidad se van construyendo con el propio devenir del proyecto, en la medida en que nos vamos abriendo a invitaciones, propuestas y sugerencias de aquí y de allá, tanto las que nacen de lxs propixs habitantes del espacio como las que vienen de fuera, no obstante no dejamos de plantearnos si nuestra presencia en la comunidad está todo lo visible, cercana y acorde a lo que queremos. Cuando la heterogeneidad de intenciones que conviven en un mismo espacio es tan grande como la que se da en la Coop.Tramallol, esta presencia en comunidad se vive y se entiende de maneras distintas y a veces contrapuestas. Al menos para lxs que escriben, estas cuestiones, que generan largas discusiones y falta de entendimiento, están atravesadas por la difícil convivencia entre identidad y diversidad, entre consenso y disenso, de manera que necesitamos producir saberes colectivos, capacidades colaborativas para que "pueda emerger un disenso productivo… o un consenso que no anule nuestras diferencias sino que nos haga repensar nuestra posición relativa." (Aida Sánchez de Serdio, 2007). Sabiendo que de la mano de las diferencias vienen los conflictos, y queriendo sacar de ello un aprendizaje, nos planteamos la siguiente pregunta: ¿cómo hacemos para que estas diferencias se conviertan en saberes que situemos al servicio de la vida colectiva?

En tanto que esta pregunta abre muchas otras, hemos decidido en nuestro caso, darnos otro espacio-tiempo diferente para tratarlas, es lo que hemos llamado la 3ª asamblea, una reunión que más que de gestión la podríamos llamar de digestión, en la que prestamos especial atención a los cuidados en relación a estos y otros atasques, y que intentamos sea dinamizada por una persona externa al proyecto.Esperamos que estas reflexiones esbozadas puedan aportar algo a los procesos narrados, la intención es que sean vistas como pequeños útiles, intuiciones contadas desde la experiencia propia. En cuanto a nosotrxs, es la primera vez que escribimos sobre lo que estamos viviendo en la cooperativa y no ocultamos que nos han asaltado muchas emociones y pasiones alegres, acompañadas de heridas abiertas y pequeños fracasos. Aprendemos que todo esto forma parte de las experiencias colectivas pero también sabemos que permitirnos la posibilidad de contar y compartir el lado gris, y a veces escondido de los procesos, es la condición necesaria para aprender juntxs.

Sevilla, enero-febrero 2012

VISUALITZANT-NOS. UNA DERIVA AL PRAT DE LLOBREGAT, SETEMBRE-DESEMBRE 2011

Lluc Mayol i Esther Merchán, membres de l'Associació d'Amics de l'Art del Prat i treballadors del Centre d'Art Torre Muntadas

Explicar com ens hem ficat tots plegats en aquest embolic, no seria cosa fàcil. Potser el més honest serà dir que confluïren diverses energies, necessitats i possibilitats que ens fan fer pensar a unes i a altres que ens trobàvem davant d'una oportunitat que no havíem de desaprofitar.

El relat oficial és el que explica que al llarg de 2010 i 2011 des del Centre d'Art Torre Muntadas es van organitzar dues trobades que pretenien "ser un espai de trobada entre creadors, agents del sector i totes aquelles persones interessades en les arts visuals a la ciutat… un espai per a valorar projectes, fer propostes i trobar contactes". Aquestes trobades van tenir força èxit de participació i s'articularen al voltant de la necessitat principal de generar un diàleg entre l'Ajuntament i el teixit creatiu de la ciutat, informant dels projectes, convocatòries i propostes que es realitzaven des de la institució i recollint propostes, queixes i necessitats dels creadors.



El projecte que ens ocupa sorgeix d'una de les propostes/necessitats que s'expressaren en la segona de les trobades, la dels més de juliol de 2011: es tractà d'una proposta d'organització d'uns Tallers Oberts del Prat.

"*Es realitza la demanda de què es realitzin uns talles oberts al Prat, s'apunta que la data ideal seria per Nadal. En aquest sentit la Laia Campañà (Directora de l'Associació d'Amics de l'Art del Prat) explica que des de l'AAAP s'està treballant en aquesta direcció per impulsar quelcom però el projecte es troba en un estat molt embrionari. Es debat força sobre quin sentit i com hauria de ser una acció d'aquesta índole i es decideix que des de L'Associació d'Amics de l'Art del Prat es convocarà una comissió en la que hi poden participar aquelles persones que desitgin treballar en la definició d'una proposta.*" [Extracte de l'acta de la Trobada d'Arts Visuals del 2 de juliol del 2011]

Fou així doncs que l'aparició en escena d'Aula a la deriva amb l'oferta d'implicar-se en algun procés obert esdevenia una escenari suggeridor des d'on plantejar un procés de treball en els que membres d'aquesta organització podien covertir-se en una espècie de facilitadors per al desenvolupament d'un projecte col·lectiu i col·laboratiu que recollís la proposta en relació a dos objectius que semblaven desitjables d'una manera força general: primer, la necessitat de fer visible el treball, les iniciatives i els projectes de creadores i creadors visuals de la ciutat, tan dins com fora del municipi; i segon, generar un espai comú, un espai de trobada, intercanvi i coneixement mutu.

D'aquesta manera, i aprofitant la possibilitat de fer ús de recursos del Centre d'Art Torre Muntadas (un equipament municipal públic, coordinat i co-gestionat per membres de l'AAAP) es va posar en marxa un seguit d'accions, en col·laboració amb Aula a la deriva, que plantejaven un procés de treball obert que pretenia promoure l'activació d'un cert moviment col·lectiu que donés resposta a aquests objectius, o que si més no generés un cert debat a partir dels mateixos que propiciés la posada en marxa d'accions o projectes comuns que se'n derivessin.

El procés inicialment es basà en la convocatòria d'una sèrie de reunions de treball (a partir d'un grup reduït

de persones que havien expressat la seva voluntat de formar-ne part activa del procés) i l'organització de dues sessions (a mode de xerrades o conferències) articulades a partir de dos contextos que podien oferir punts de referència (Hangar -Tere Badia- i La Nave Tramallol -Santi Barber-).

La dificultat d'iniciar un procés sense un objectiu clar, ni definit, ni urgent i amb la participació de persones amb interessos i formes de treball molt diverses, no va tardar en ocupar el centre del debat i omplir de preguntes i dubtes recurrents totes les sessions de treball (què fem aquí? perquè ho fem? què tenim en comú? etc.) que malgrat això s'han mantingut amb una estabilitat en l'assistència i participació sorprenents (si més no en opinió dels que escrivim aquest text).

El que us presentem a continuació són fragments d'apunts realitzats a partir de cada una de les sessions de treball, us les oferim a mode de patchwork amb la intenció d'aproximar el relat al màxim a les sensacions que el propi desenvolupament ens anava deixant:

[18 d'octubre]

Per una banda es parlà de que seria important que, sigui el que sigui el que es portarà a terme, ha de tenir com a punt final forma de "producte" *(projecte/esdeveniment més o menys artístic). Que la reflexió que es faci pel camí, quedi registrada i es faci visible. A més alguns expressàveu que és important que hi hagi* una interacció entre el producte final i el moment social/polític/cultural contemporani.

En aquest sentit es pren com a referent el projecte Gallum Gallum (2009), ja que va fer, a més d'una intervenció artística en l'espai públic, una xarxa de relacions important entre els creadors/agents culturals de la ciutat. A més va fer visible el teixit artístic davant de la població pratenca. Es vol que aquest projecte també serveixi per crear relacions entre les persones que es dediquen a l'art a la ciutat, i que arribi a la població de la ciutat, encara que tots som conscients de que no hi ha els mateixos recursos en aquesta ocasió, ja que és un projecte que no ve promogut per una alta institució, sinó que és ***supra-institucional.***

Per altra banda, hi havia altres interessos que es definien a partir de la idea que no s'hauria de pensar ara mateix en una formalització, sinó que s'han d'establir punts sobre els que reflexionar: *definir quines son les necessitats reals dels artistes de la ciutat, quines són les persones amb les que podem tenir relació, qui som els que participem, què busquem o pretenem aconseguir, etc.*

En altres paraules aprofundir en el procés de "mapejar" l'activitat creativa local, a més de "cartografiar els desitjos".

[8 de novembre]

(…) el grup es va dividir en ***tres sub-grups*** *que treballaren per separat cada una de les propostes. Un es va dedicar a* ***mapejar*** *els espais relacionats amb la cultura que hi ha al Prat. Altre, reflexionava sobre la idea de* ***Tallers Oberts*** *que venia sent un punt de referència des de la sessió anterior, i com es podria enfocar a la nostra ciutat per solucionar o fer visibles (o el que fos) les nostres necessitats. Per últim, un tercer grup, pensava en quin tipus d'****esdeveniment/esdeveniments*** *es podrien portar a terme a la localitat de manera no semblant però si basada al projecte Gallum Gallum; és a dir: que fes interactuar tant a un ampli teixit creatiu de la ciutat, així com al teixit social de la mateixa.*

(…)

A la sessió que va haver dissabte a la tarda dins de les Jornades de Suport a la Creació, es va parlar del projecte i de la necessitat (o no), de no fer les reunions sempre a Torre Muntadas. Es va proposar, que potser es podrien fer a diferents espais culturals de la ciutat, com poden ser els tallers dels artistes, per, a la vegada que es treballa, donar un ús nou i una visibilitat afegida. Si això es farà finalment així o no, està encara per discutir-se, però va ser una qüestió que va donar peu a una nova idea: es podrien fer uns panels mòbils en els que anar col·locant la informació (els mapes, etc.), i que es poguessin transportar d'un lloc a un altre. Això també ens facilitaria la intervenció en l'espai públic, ja que ens permetria moure'ns per la ciutat, deixant veure a tothom el treball que es fa.

[22 de novembre]

El tercer grup que queda actiu és el que es dedica a fer les Cartografies de la Ciutat *des de el punt de vista de la cultura (equipaments, agents que s'hi dediquen, artistes, espais, etc.). (…) Entre ells, espais que no son, a priori, pensats per aquest fi, com ara els bars on s'exposa. Donant un pas més, també es va posar sobre la taula la possibilitat de fer servir llocs on no s'exposa habitualment, però que es podrien utilitzar: l'estació de tren, el Mercat Municipal de la Plaça de la Vila, etc.*

A altra de les capes, estava la cartografia dels ***artistes del Prat i dels llocs que fan servir****. Aquí cadascú dels membres de Visualitzem-nos, hauria de fer el seus propis recorreguts. A partir d'això, va sortir com idea, que al mur- mòbil,* **la gent podria marcar els seus recorreguts personals per la ciutat i les seves connexions culturals** ***en aquesta****. Seria com si aquestes línies marcades al mapa, fessin una mena de ruta turística pels "seus espais" més habituals, i quedaria allà si algú altre la*

volgués seguir, remirar, veure què tenen en comú, etc.

[21 de desembre]

Semblava evident, arribat a aquest punt, que el procés havia arribat a un estat en el que havien de transformar-se algunes coses.

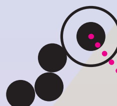
Primer es va decidir que es deixaria de treballar tant per separat i que s'intentaria fer-ho tot més comú i més alhora. Per començar, les cartografies es farien col·lectivament entre tots, *ja que sembla el nucli més definit del procés, i a partir d'això ja sortirà què volem fer d'esdeveniment, quins requisits ha de complir el mur, etc. Es té també en compte, que quan estigui tot una mica més avançat i consolidat, es vol tornar a fer una crida de* gent que vulgui participar: *quants més siguem, millor, ja que era altre dels objectius claus pels que ens vam decidir a fer un projecte, que hi hagués gent que es pogués conèixer i establir noves relacions.*

Es va pensar que seria bona idea que el grup en conjunt, fes una "redacció" comuna *del procés. No vol dir que hagi de ser un escrit, sinó que pot ser qualsevol cosa que documenti una mica la visió global fins a aquest punt: un dibuix, un còmic, un esquema...*

Ens emplacem per l'any vinent, el 2012, al ***11 de gener,*** *però canviem el lloc de reunió ja que a Torre Muntadas no hi ha prou espai, ni tampoc disposem de la infraestructura bàsica que ens fa falta per col·locar els mapes i treballar més activament. Després de proposar varis llocs poc factibles, es decideix fer-ho a* ***l'Escola d'Art del Prat (edifici Remolar), a les 20h.***

Ara ja ens trobem a l'any 2012 i seguim avançant en el procés. Sabem que no serà fàcil, i que potser sembli contradictori, per una banda, desitjar que participi la major quantitat de gent possible i, per una altra, voler generar un consens en relació a quina direcció hem de prendre, sabent que quantes més opinions hi hagi més és difícil, i potser menys necessari, arribar a un veritable concens; però tenim el convenciment que sigui el que sigui el que passi finalment la importància recau en aquest aspecte col·lectiu del procés, en que ens escoltem i coneixem els uns als altres, per tant aquest camí sembla imprescindible. On acabem? És encara un futur per descobrir. Quina deriva, no?





Barcelona (Fundació Antoni Tàpies)



e l

o

n

und

F a

A

ESTRABISMES. POLÍTIQUES DE COL·LABORACIÓ I DE REPRESENTACIÓ

Oriol Fontdevila i Javier Rodrigo

Situació de partida i problemàtica

El Seminari i taller va ser organitzat per Aula a la deriva i Fundació Antoni Tàpies en relació al projecte d'Arts Combinatòries, Aula a la deriva i Prototips en codi obert.

Prototips en codi obert és una xarxa de treball activa des de l'any 2011 que té el seu desenvolupament en el marc de la plataforma Arts combinatòries de la Fundació Antoni Tàpies, i amb la que s'implica a diferents grups, organitzacions i centres d'educació en la realització de projectes d'investigació i intervenció a l'entorn de les pràctiques culturals i artístiques contemporànies. Per aquest fi, es proposa l'arxiu històric de la mateixa institució com una eina per facilitar processos de treball col·laboratiu i el desenvolupament de projectes autònoms, al mateix temps que es planteja la Fundació com un marc de treball, un objecte d'investigació alhora que un àmbit possible per a la intervenció.

Actualment les institucions culturals, centres de producció i espais de formació han fixat la seva mirada cap a aquest tipus de polítiques, ja sigui per les xarxes socials, el desenvolupament del programari lliure, acompanyat de l'emergència de la cultura lliure, el treball en xarxa, o pels nous formats de produir coneixements o pedagogies emergents. En aquests marcs s'emfatitza la necessitat d'entendre la producció cultural i la mediació en un sistema de xarxes i treball col·lectiu, que intenta diluir la barrera de productors i públics, per generar altres formes de relacions i un altre tipus de polítiques a llarg termini, les quals d'alguna manera provoquen un cert estrabisme en les maneres institucionals. Per la seva banda , les polítiques de representació subratllen la necessitat de pensar la representació mateixa com un fet polític, amb diversos dispositius que narren i generen règims de veritat , narracions i comunitats d'interpretació i lectors, sobre allò que es representa. Amb això assumim que la representació en termes de la col·laboració suposa plantejar-nos quins discursos, quines relacions de poder marquen aquestes representacions, i simultàniament qui queda fora, omès, silenciat o exclòs en aquests dispositius, ja sigui com a productor, ja sigui com a intèrpret d'aquestes narratives. Aquests dos camps d'alguna manera ens indiquen una necessitat de cert estrabisme institucional, en les maneres de produir i narrar les pràctiques culturals , per no fixar els nostres ulls i mirades en un centre rector, sinó més aviat en múltiples mirades, desviacions i complexitats de la col·laboració.

Amb aquests paràmetres , les jornades que plantegem proposen de manera general entendre formes de representacions, narratives i discursos amb les quals visibilizar les polítiques de col·laboració , entenent els diversos règims de visibilitat , processos i maneres de producció que és necessari poder presentar. No obstant això, aquest plantejament també comporta abordar com les polítiques de representació també poden estructurar de forma col·laborativa, de tal manera que aquest treball de representació qüestioni també qui té veu i que discursos/ llenguatges/ registres es produeixen sobre les pràctiques, i a qui van dirigits.

Així les s preguntes inicials sobre les quals treballarem són:

- Com representem les pràctiques col·laboratives i les seves complexitats, processos i relacions polítiques?
- Com el mateix exercici de representar es pot plantejar també de manera col·laborativa i per mitjà de models i formats plurals, de narracions igualment heterogènies?
- Com la representació de projectes col·laboratius pot tenir la capacitat per activar nous processos, així com usos, significats i apropiacions de la pràctica?

Agentes

Van intervenir com ponents dels estudis de cas: CandelHart, Departament de projectes educatius de la Fundació Antoni Tàpies, Escola d'Art i Superior de Disseny Deià, Oriol Fontdevila, Yaiza Hernández, LaFundició, Javier Rodrigo, Aida Sánchez de Serdio, Sitesize, Transductores, i Xarxa d'Arts Combinatòries.

Metodologia

El seminari va estructurar-se amb dues parts :

1. La presentació de casos d'estudi que seran narrats per agents i col·lectius que realitzen projectes actualment en el marc d'Arts Combinatòries, Aula a la deriva i Prototips en codi obert, i de agents col·laboradors de Aula a la Deriva o la Tàpies

2. Es van portar a terme tres taules de treball amb què es va convidar a tots els participants a detectar algunes problemàtiques i plantejar hipòtesis pel que fa a la representació de la pràctica col·laborativa des del marc de les institucions culturals i els museus, les escoles i els centres educatius, així com l'espai urbà i l'entorn comunitari.

Aquesta metodologia intentava incidir en el context es-

pecífic de treball i posar como a escenaris de treball les mateixes condicions de treball i realitats concretes de la institució que acollia el taller.

Aprenentatges/ complexitats del procés

Estrabismes es va concebre, per tant, atenent a l'especificitat del projecte Arts Combinatòries. El seminari va servir per a debatre algunes qüestions que implica el treball des de cada una de les parts participants. El focus d'atenció en la qüestió de la visualització responia a la demanda que va fer la Fundació Tàpies en relació a la necessitat de repensar les maneres de comunicar/ representar actualment els projectes col·laboratius. Un cop acabat el taller, per tant, ha estat una qüestió important recuperar algunes de les reflexions que es varen apuntar-hi i buscar les maneres de transferir-les als grups participants a Prototips en codi obert i a la mateixa organització de la Fundació Antoni Tàpies que impulsa Arts Combinatòries. Per a això se ha fet una sessió final d'avaluació i una proposta de mapa o cartografia que pugui recolzar i representar el treball de Prototips.

Algunes qüestions en les que es va posar l'accent amb el seminari-taller i que s'està en procés

- La relació interdepertamental de la Fundació Tàpies pel desenvolupament del projecte Arts Combinatòries, com a oportunitat per a la incorporació de canvis estructurals
- La necessitat de millorar els protocols d'interacció entre els agents que conformen l'ecosistema cultural, deixant enrere la qüestió del paternalisme institucional i les jerarquies culturals. En aquest sentit Prototips és un projecte que ha de tendir a funcionar en xarxa i d'una manera descentralitzada i establint-se criteris de corresponsabilitat entre els agents implicats.
- La necessitat de localitzar les solucions comunicatives específiques en funció als requeriments del projecte com a dinàmica col·laborativa En aquest sentit s'ha iniciat un procés de reflexió col·lectiva entre tots els agents implicats per pensar en un acte de visualització col·lectiu per a la finalització de la primera temporada del projecte i repensar també els dispositius existents (sobretot el bloc).
- La necessitat d'incorporar processos d'autorreflexió i d'avaluació contínua en el desenvolupament del projecte, en els quals hi prenguin part tots els agents i grups participants. S'ha consensuat amb els grups l que aquestes reunions es podrien descentralitzar progressivament i que la seva organització recaigui distributivament en cada organització.

Per a finalitzar, com complexitats de les polítiques del taller, es poden destacar:

- La carrega de presentacions i ponents que va portar una manca de temps en les segona part de totes les sessions i la dificultat de poder respectar el temps de presentacions i debats.
- La dificultat a les taules de treball en grup a vegades de poder definir escenaris específics d'anàlisis, degut al desconeixement entre els grups, la manca de confiança i la irregularitat de la participació. No tothom va estar constantment en cada grup
- La complexitat d'incorporar altres registres i persones en el procés del taller, degut al temps i formats seleccionats.

Proposta de textos convidats

Les dues aportacions que presentem a aquest context responen a dues necessitats diferents, d'aquí el seu diferent tipologia.

D'una banda, ens interessava indagar en la tensió de les pràctiques col·laboratives i les polítiques de representació, no només com un repte de comunicació o difusió, sinó sobretot des de les condicions estructurals i institucionals que poden subvertir-se en repensar-se des de tensions estràbiques. Per això convidem a Aída Sánchez amb el seu text "Entre l'espectacle i el Reconeixement: Contradiccions en la visibilització dels Processos col·laboratius en la pràctica artística i educativa". Aquesta era una oportunitat per a poder desgranar aquestes relacions problemàtiques, i al temps, situar el valor pedagògic i polític d'aquest treball dins de les pràctiques educatives i artístiques en institucions culturals.

D'altra banda, volíem narrar el treball de transferència de les jornades a la mateixa institució com una forma de repensar la manera com el seminari va poder obrir un marc de reflexivitat en les polítiques institucionals. Fruit d'això, vam proposar un taller de devolució i una conversa amb les persones que s'encarreguen del projecte d'Arts combinatòries, així com els coordinadors del taller. El segon text, és doncs una transcripció d'aquesta sessió d'avaluació a modo de conversació.

ENTRE L'ESPECTACLE I EL RECONEIXEMENT: CONTRADICCIONS EN LA VISIBILITZACIÓ DELS PROCESSOS COL·LABORATIUS EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA I EDUCATIVA

Aida Sánchez de Serdio Martín

La reflexió proposada en aquest text té el seu origen en l'emergència de noves polítiques institucionals en museus i centres d'art, basades en la participació activa dels públics, en la col·laboració amb col·lectius diversos, i en l'èmfasi en allò pedagògic[1]. No seria acurat, però, afirmar que els museus i centres d'art no havien estat llocs de participació o relacionalitat anteriorment: fins i tot la simple visita autònoma o la conferència de l'expert són formes de relació tan complexes com les faci la nostra anàlisi. Però és cert que de pocs anys ençà la qüestió dels públics, la nova institucionalitat, o la pedagogia entesa com espai de producció i no només de transmissió han rebut una atenció específica que ha suposat l'obertura de nous espais articulats teòricament en les institucions artístiques.

Les pràctiques que emergeixen en aquest espais reben ara una atenció institucional incrementada i deixen ser considerades accessòries respecte de l'activitat principal de conservació o d'interpretació d'un patrimoni. És més, aquesta funció "social" del museu esdevé una forma de justificació i de rendiment de comptes en una època d'eclipsi d'allò públic: desapareguda la garantia de finançament, cal generar nous recursos i noves formes de producció de valor institucional que incrementin l'autofinançament i alhora justifiquin la recepció dels pocs recursos públics que queden. En aquest sentit, els públics entesos de manera diversa, com a consumidors generalistes però també com a difusors o productors experts, són clau en la legitimació de les institucions culturals contemporànies.

Aquesta introducció ens pot ajudar a situar quines són les condicions sota les quals proliferen les activitats col·laboratives i educatives dels museus, i també apunta les exigències que pesaran sobre la seva visibilització. Per una banda veiem que la col·laboració de les institucions amb comunitats diverses (associacions, escoles, grups activistes), o la incorporació de grups específics de públics voluntaris en certes activitats, no és simplement producte d'un impuls desinteressat d'obertura i diàleg. Cal considerar aquests fenòmens de manera complexa, tenint en compte les possibilitats efectives de democratització que obren, però també el servei que presten en aquesta competència per la legitimació i obtenció de rèdits simbòlics, ja que la diferència social i la producció de coneixement són noves vetes d'avantguardisme i de capital ben valuoses en el context de capitalisme cognitiu[2].

A l'hora de considerar les contradiccions i tensions inherents a la representació de projectes culturals o educatius col·laboratius, és en aquest mapa complex d'interessos que ens hem de situar. Una primera paradoxa de partida té a veure de manera directa i radical amb la pròpia noció de visibilitat: donades les condicions de producció de valor simbòlic de la participació y la diversitat dels públics abans esmentades, la simple visibilització d'aquests processos els faria entrar automàticament en un règim d'espectacularització molt problemàtic que podria motivar, com a reacció contrària, que es decretés la seva invisibilitat per tal de preservar-ne la integritat i radicalitat política. Aquest argument és usat per responsables d'institucions artístiques especialment conscients de la falsa democratització que suposa la simple visibilitat, i no deixa de

1 Entès això darrer de maneres molt diverses, que oscil·len entre l'accepció habitual lligada a les activitats educatives habituals dels departaments corresponents dels museus, i les definicions properes al gir pedagògic actual basades en una estètica relacional polititzada.

2 Si volem una mesura de fins a quin punt aquestes accions poden ser espúries políticament, només cal mesurar fins a quin punt les institucions no transformen el seu funcionament intern degut a les col·laboracions establertes, deixant els efectes de la relació en un nivell superficial per no dir cosmètic.

ser cert en l'espai simbòlic institucional des del qual se formula aquesta reserva.

Ara bé, com que la col·laboració posa en relació esferes diverses, cal tenir en compte també les posicions dels altres agents implicats o, si més no, altres condicions de producció de valor i reconeixement que no responen als mateixos principis. Per exemple, si parlem de les propostes que impliquen especialment els departaments educatius de les institucions (o àrees amb funcions equivalents que poden rebre altres noms), veiem que sovint els seus processos estan infrarepresentats tant quantitativament (no tenen un espai de visibilitat equivalent al d'altres àmbits institucionals) com qualitativament (se'n dóna una visió simplificadora i "tallerística"). Per tradició o prejudici no produeixen activitats visibles en els espais expositius principals, ni debats o jornades reconeguts al mateix nivell que els especialitzats en la reflexió artística o comisarial, ni publicacions amb aparell teòric.

En aquest àmbit educatiu es pot comptar amb "reculls d'experiències", "materials didàctics", etc. però no es tracta de formes de representació que permetin el reconeixement en peu d'igualtat discursiva amb els altres departaments, ni una complexitat equivalent en la representació pública institucional. Cal tenir en compte també que el personal d'aquestes àrees educatives no sol tenir tant de temps alliberat per reflexionar, escriure, publicar i divulgar la seva labor tant intel·lectual com pràctica, motiu pel qual hi ha una manca endèmica d'una tradició i d'una continuïtat en el debat educatiu en institucions artístiques. En aquest cas, doncs, la representació apel·la a un règim molt lluny de l'espectacularització abans descrita, i fa referència més aviat a un agenciament propi que conduiria a un reconeixement en el procés d'interpel·lació i diàleg amb la institució Art que, per contra, els demana invisibilitat (recordem: una institució Art amb una llarga tradició de discursos historiogràfics i teòrics documentats i estudiats a bastament, amb unes pràctiques de visibilització intensives i històricament reconegudes, amb uns agents hiperespectacularitzats, etc., etc., etc.).

Però compte, amb aquesta relació antagònica no es tracta de definir un pol victimitzat i invisibilitzat, i per tant "bo", i un pol de poder "dolent", sinó d'evidenciar que les demandes d'invisiblitat poden ser coherents dins d'una esfera discursiva marcada per una crítica de la visibilitat i que està "de tornada" de les seves polítiques, mentre que poden reinscriure la manca d'agència en un àmbit que mai no ha assolit un reconeixement institucional real, sinó que ha estat històricament minoritzat i considerat abjecte. A més, aquesta disposició pel que fa a la política de visibilitat i representació pot canviar en qualsevol moment depenent de les reordenacions contingents de les relacions de poder, el context i la naturalesa dels agents implicats.

Podria succeir que, efectivament, es considerés oportú eludir la visibilitat total de determinats processos relacionals, però per motius diferents als adduïts per cert discurs crític respecte de la visibilitat (cosa que, per altra banda, tampoc estaria renyida amb la documentació no espectacularitzadora necessària per construir el corpus de saber abans esmentat). En tot cas l'error seria imposar una única opció, ja sigui la invisibilitat o la visibilitat, independentment de les especificitats de cada cas.

Sobre la base d'aquestes tensions inicials, és fàcil imaginar que cap forma de representació dels processos col·laboratius és invulnerable al qüestionament i a les contradiccions polítiques. No hi ha estratègies de visibilització, per sofisticades que siguin, que ens col·loquin en terreny perpètuament segur pel que fa a les relacions de poder, als emmarcaments institucionals, a la instrumentalització (per part de tots els agents, no només de la institució), a l'apologia. Per tant, la interrogació sobre aquestes condicions ha de ser constant en els processos de representació i incloure, a més a més, aspectes bàsics com ara una reflexió sobre les condicions de producció de les narratives i representacions dels processos (qui les produeix i des de quin règim de producció de valor); una evidenciació de la definició i la posició relativa entre teoria i pràctica, interpretació i experiència, narrador i narrat; un qüestionament del règim de veritat dominant, és a dir una fractura de la perspectiva interpretativa dominant; un exercici reflexiu que exposi els límits de la pròpia representació.

Finalment, a aquests aspectes que podrien extrapolar-se a la representació en qualsevol àmbit o pràctica, també l'artística o comissarial, caldria afegir un element que en certa mesura és el més característic dels processos de col·laboració, especialment els pedagògics. Es tracta de la dificultat de donar valor i, per tant, representar els moments de frustració, silenci, desencontre, desconcert, negació, etc. Les representacions institucionals dels processos troben difícil encabir aquests elements "improductius" en una política narrativa basada tradicionalment en teleologies de l'èxit: el procés frustrat es considera simplement un error i no es perd el temps explicant-lo, i a més representa un desmèrit per a la institució. Però els processos d'aprenentatge o d'indagació no són mai progressius ni lineals, sinó que es caracteritzen especialment pels meandres, retrocessos i resistències. Com donar cabuda i construir significat d'allò que s'expressa en negatiu, com no reduir-ho a un problema que, un cop avaluat, hem de procedir a "resoldre", és potser uns dels desafiaments més interessant a què ens enfrontem en la representació de processos col·laboratius.

CONVERSA-AVALUACIÓ DEL SEMINARI-TALLER ESTRABISMES. POLÍTIQUES DE COL·LABORACIÓ I LA REPRESENTACIÓ

Edició de la conversa: Oriol Fontdevila i Javier Rodrigo
Transcipció: Laura Reguant

El dia 20 de gener ens varem trobar els membres de la plataforma d'Aula a la deriva que havíem estat implicats en la organització d'*Estrabismes. Polítiques de col·laboració i de representació* amb l'equip de la Fundació Antoni Tàpies que està implicat en el projecte Arts Combinatòries. L'objectiu d'aquesta trobada era, per una banda, avaluar el treball que s'havia realitzat en el marc del seminari-taller de conjunt amb l'equip de la institució que el va acollir i, per l'altra, parlar de possibilitats de representació i comunicació d'un projecte com és Prototips en codi obert, el qual participa precisament de les complexitats de representació que s'havien debatut amb la iniciativa.

Pel que fa a la Fundació Antoni Tàpies vàrem comptar amb la presència de Laurence Rassel, directora; i les treballadores de la institució que estan implicades amb el projecte Arts Combinatòries i Prototips en codi obert: Linda Valdés, responsable de pàgina web i continguts audiovisuals; Rosa Eva Campo i Maria Sellarès, coordinadores de projectes educatius; i Núria Solé, d'arxiu i documentació. Pel que fa a Aula a la deriva es va comptar amb Mariló Fernández, membre de LaFundició; Javier Rodrigo, membre de Transductores; i Oriol Fontdevila, que és alhora coordinador de Prototips en codi obert. També va estar present Antonio Gagliano, artista visual i comissari, que va participar al seminari-taller i a qui hem encarregat la proposta d'assajar una representació de Prototips en codi obert en un format gràfic i a partir dels diferents punts que es tracten amb la conversa.

La transcripció que prossegueix és una part editada del diàleg de quasi tres hores que varem mantenir. A la primera part es tracta sobre les conclusions de les tres taules de treball amb què es va articular la part de taller d'Estrabismes. Les reflexions que es varen plantejar amb les taules es varen poder recuperar per mitjà de les representacions gràfiques i els textos que cada un dels grups va deixar apuntats. A la segona part es treballa a l'entorn d'alguns elements i problemàtiques relacionats amb Prototips en codi obert per a la seva plasmació gràfica. Per tal de que la lectura sigui més fluida hem subdividit el diàleg en diversos eixos i problemàtiques.

1. Sobre la taula de treball col·laboratiu en el museu

Oriol Fontdevila: Trobo que va ser curiós quan en el marc d'Estrabismes vàrem establir les tres taules de treball, la d'educació, la de comunitat i la de museu. Aquesta, la de museu, d'entrada no va generar un interès entre els participants. De fet, una de les reflexions que vam fer les persones que en vàrem formar part és que, en relació als projectes col·laboratius, el museu sol actur com a escenari-aparador. També és en aquest sentit com normalment entenem un museu, com un espai on visibilitzar coses, i, en canvi, no tant com una comunitat específica o com un lloc amb una agenda, un seguit d'interessos. Veiem el museu com una mena de vitrina, un dispositiu de visualització, que és tal i com s'ha definit a la societat occidental, i no tan com una comunitat d'agents que també tenen veu, amb una subjectivitat específica que també condiciona.

Amb la taula crec que varen sortir coses interessants. Vam parlar del fet proteccionista i de la posició de poder que ostenta en tant que institució cultural. Vàrem parlar que el paternalisme cultural que aquesta institució exerceix pel que fa a públics és complicada de canviar en tant que en realitat és una expectativa social construïda al seu entorn. En relació a la pràctica col·laborativa una de les reflexions finals va ser que els límits democràtics del museu són els límits del propi sistema democràtic. És la reflexió que una estudiant de Belles Arts va apuntar: "el museo nunca va a poder ser democrático y nunca se va a poder hacer bajar el museo mientras las decisiones sean tomadas por un sólo grupo de personas".

Laurence Rassel: El museu com a un artefacte no és una cosa que caigui del cel sinó que és quelcom imbricat socialment, una estructura que funciona d'una manera determinada en un engranatge. La intenció d'Arts Combinatòries és precisament la de fer visible això, i no tant d'oferir-ne interpretacions, sinó que de mostrar el mecanisme per mitjà de tots els seus documents, les relacions que es generen dins d'aquest marc. Pel que fa a la qüestió del paternalisme, és simplement una interacció social. No existeix a fora d'aquesta interacció. Quan, en canvi, des del museu ensenyem les friccions, els dubtes, la gent es posa incòmode amb això, com si la societat no ho volgués veure. El públic vol que l'audioguia funcioni com a tal i li transmeti allò que del museu espera rebre.

Oriol: Aleshores podem entendre que és un repte pel propi museu la capacitat per representar les seves friccions o les seus punts conflictius, quan és capaç de fer autocrítica i també de gestionar-la en tant que producció cultural, comunicar-la. A la taula es va tractar també sobre com els museus han fet també absorció de les veus crítiques, com havien abduït la crítica al seu interior. La Pilar Bonet va fer esment a aquest aspecte. En relació a Arts Combinatòries també vàrem parlar de l'arxiu com un potencial per a la construcció d'autocrítica, en tant que permet articular un relat historiogràfic sobre la mateixa institució. Recuperant-se històries de l'arxiu s'aniria en contra o s'intentaria eradicar la construcció del museu com a autoritat i del museu que és cec envers la pròpia història. El museu ha tendit a construir la història de l'altre però no ha après a observar la pròpia. A partir de considerar la necessitat d'entrar al museu i revisar-lo també vàrem parlar de la necessitat d'incorporar grups aliens, d'observadors, de mirades externes que ajudin a adoptar aquest punt autocrític. Una estudiant de la taula es va rebotar i va dir, "esteu parlant molt de museu democràtic i aquest mateix procés de treball no ho és". I sí que era democràtic en realitat, però efectivament va ser molt conduït. Probablement el grup va funcionar més en codi obert el primer que no pas el segon dia, que és quan precisament va acudir l'estudiant.

2. Sobre els límits de les institucions

Mariló Fernández: Crec que aquesta relació dins-fora s'ha de veure també com una interacció més complexa, com una estructura més àmplia. Sinó passa que amb aquesta dualitat el museu es posa sempre com a centre de la problemàtica i continua reproduint-se la mateixa visió paternalista. Crec que el museu s'ha d'analitzar en relació a una visió més àmplia de la cultura, no crec que la transformació s'hagi de basar només en aquest procés d'autocrítica des de dins.

Laurence: El museu no és un punt central, és un resultat possible. Els museus són llocs des d'on es construeix cultura i es creen dinàmiques, però precisament



Mariló Fernández (LaFundició) i Trinidad de los Santos (CandeL'Hart) durant la seva presentació al seminari *Estrabismes*.

tampoc crec que sigui encertat pensar que tota transformació ve de fora, que és externa i el museu la incorpora. Hi ha una tendència en creure això i penso que ha estat el què ha portat justament a l'absorció del pensament crític, en tant que alhora sembla que el museu sigui l'únic lloc possible on estar, l'únic lloc on tenir visibilitat. A mi aquesta visió que hi ha en contra les institucions em sobta molt. També penso que és el resultat d'una economia que genera unes dependències, sense que hi hagi manera de trobar el teu lloc. Manca independència i llavors s'activa tot aquest cercle centrífug, que fa que es generi el desig d'entrar al museu perquè sembla que no hi hagi més possibilitats...

Mariló: ... o el museu en tant que lloc d'aprenentatge, de legitimació del què és la cultura, de decidir allò que és cultura. El museu actua amb aquesta vocació centralitzadora. Pel que fa als processos col·laboratius això es veu en tant que es s'entén l'exposició com el fi, com al punt d'arribada. Sembla que el museu no pugui engegar d'altres processos d'interacció social i que fins i tot en aquests casos es segueix limitant a la legitimació de les pràctiques culturals.

Oriol: Hi ha un expectativa del museu com a escenari-aparador i en canvi no hi ha un reconeixement del museu en tant que una comunitat específica, o com una comunitat més... és a dir, en un projecte col·laboratiu no es sol reconèixer el museu com una comunitat més i, així mateix, aquest tampoc no reconeix a l'altre com un element possible per generar també relat, visualització i fins i tot legitimació. Pensar que el museu és una comunitat específica passa precisament per generar una descentralització del museu i en reconèixer a l'altre, no sols com una comunitat, sinó que també com a generador de relat, amb dispositius i interessos específics pel que fa a la visualització.

3. Sobre la taula de treball al voltant de les comunitats

Mariló: Como mucha gente de la mesa era del campo del arte, se habló de la relación con comunidades como si fuera algo externo a las instituciones. Al final intentamos sintetizar una idea con este dibujo: si los si los procesos colaborativos y las comunidades como son hormigas, el museo funciona como una gran lupa al respecto. La idea es pensar en la posibilidad de que las hormigas sean tan grandes que ya no se necesitara la lupa para mirarlas. Porque depender de la lupa para tener visibilidad es depender también de alguien que decide cuando te mira y cuando ya no. Y además, si la lupa te enfoca mucho rato, te quema. Entonces salió esta idea sobre cómo lo podemos hacer para que la hormiga sea tan grande, cómo podemos acrecentar los procesos comunitarios o colaborativos para que ya no necesitaran de este momento de visibilidad.

Por otro lado, también se cuestionó mucho como se



Yaiza Hernández, directora de programes públics del MACBA, durant la seva presentació al seminari

tiene que juntar una comunidad, si es gente con realidades comunes, motivaciones, que tipo de fines tenían para crearla. Cuestionamos el mismo grupo de trabajo, si era endogámico o no, si pensábamos que éramos todos iguales o no. Yo pensaba que éramos todos iguales y la gente que formaba el grupo me dijeron que no, que eran todos diferentes. Hablamos de la posibilidad de incorporar en esos procesos de reflexión a otros agentes, como niños, gente de fuera del campo del arte, ajena. Con esas personas se pueden romper más fácilmente estructuras preestablecidas y formar nuevas comunidades.

Oriol: Però Estrabismes estava dins d'un procés més ampli, que és Prototips en codi obert, i amb el qual sí que es procura la incorporació d'aquests altres agents que dius en un procés de treball col·lectiu. Precisament tal i com s'havia configurat el seminari-taller anava destinat a que les mateixos participants de Prototips se'l fes seu, cosa que segurament no vàrem aconseguir del tot. Però es va fer l'intent que els mateixos grups de Prototips es fessin seva aquesta plataforma com a espai de reflexió sobre els processos de visbilització. Hi varen contribuir amb la presentació de casos d'estudi i alguns varen participar a les taules de treball. Segurament però fallessin determinats factors i la seva implicació és cert que va ser relativa.

Mariló: Penso que la dinàmica mateix del seminari-taller ja s'hagués hagut de pensar amb els grups. Enlloc de discutir-la entre nosaltres s'hagués hagut de discutir amb tots els grups i ja hagués sortit diferent. Tal i com vàrem procedir som nosaltres que vàrem plantejar els nostres dubtes i que vàrem, decidir quina dinàmica ens semblava millor per implicar a la resta de grups. Crec que s'hagués hagut de treballar Estrabismes des de la corresponsabilitat amb els grups de Prototips en codi obert.

Oriol: Segurament, però tal i com ho planteges això no hagués estat viable en aquesta ocasió. Hagués comportat més temps i això no era possible en els condicionants amb què ens trobàvem.

4. Sobre la corresponsabilitat en la col·laboració i els ritmes dels grups

Mariló: Crec que el paternalisme es pot trencar a partir d'establir dinàmiques de corresponsabilitat.

Oriol: Sí que hi ha una herència paternalista i moltes vegades la utilitzem sense adonar-nos-en. Pel que fa a Prototips en codi obert procurem no carregar amb molt treball extra als grups participants, ja que les dinàmiques d'interacció van més enllà dels propis projectes que desenvolupen. Els grups tenen diferents perfils i cada grup té els seus propis projectes, la seva pròpia investigació i fins i tot els seus propis objectius, els seus propis plans, les seves pròpies dinàmiques. Tota la feina extra que generem amb Prototips i que va més enllà d'això, i que es refereix sobretot al procés d'interacció i d'intercanvi entre els mateixos grups, hem d'anar en compte en traspassar-los-hi, ja que en cada cas s'ha de poder valorar també si serà productiu o bé contraproduent. Quan és espontani i sorgeix està molt bé, però pels grups en què no sigui així, també crec que seria un error forçar-ho.

Núria Solé: Aquests processos que fem, compactats, concentrats, no són capaços de generar confiança. Perquè al final, per tal que hi hagi corresponsabilitat, tu t'has de sentir còmode enmig d'una estructura. I al final, com que treballes amb ritmes hiperaccelerats, el què tu convides a casa teva mai no s'acaba de sentir còmode del tot perquè no s'acaba de generar la confiança que seria necessària, que et vegin com un igual, que es pugui reconèixer que s'està treballant junts. I al final passen coses que et veus obligat tu a omplir el bloc, perquè si no l'omples ningú l'omple. Ens obliguem a fer tantes coses en un sol any i pretenem tants resultats immediats que al final hem de fer això.

Linda Valdés: Lo primero que aprecio en el trabajo en comunidad es lo de la corresponsabilidad. Con Prototips en codi obert lo hemos tenido en cuenta desde un comienzo y ahora lo estamos intentando aplicar en la organización de los mismos espacios de encuentro de todos los grupos, lo que llamamos "cumbres". La propuesta es que los grupos se alternaran la preparación de esos encuentros. El acostamiento al encuentro conllevaría una mayor responsabilidad y un compromismo más firme con el proyecto.

Javier: Es interesante señalar al respecto que hay un punto de miedo al vacío, como un miedo a la muerte cuando planificamos proyectos. Esto se subraya aun más en temas de trabajo colaborativo. Las políticas que hay son muy optimistas, siempre hay que hacer esto y aquello, venga y ¡veinte personas más colaborando!, y ¡diez encuentros al año! También es interesante ver si es necesario crecer tanto y también por qué se quiere crecer tanto. Ahí hay el miedo al desborde, en el sentido de dejar que el otro hable, y si no lo hace entender que esto es parte del proceso de trabajo. Claro, si dejo un espacio abierto al otro para que reflexione y esto no sucede, pues algo pasa ahí, pero claro, yo no voy a generar ese espacio. Porque puede ser un punto cero, un vacío, que resulte central en el desarrollo del proyecto.

Laurence: Vull subratllar que amb aquest projecte no hi ha cap obligació de resultats, ni de públic ni de res. És la idea aquesta que justament ningú no espera res de nosaltres, que per mi sempre és el meu punt de partida en el món de la cultura. Si no fas res, no canvia res; pots seguir fent exposicions amb visites comentades

i no canviarà res. Quan obrim l'arxiu i mostrem tots aquests documents ens plantegem a qui li interessa tot això. Nosaltres pensem que el museu fa un ecosistema, una cultura pública, no és un lloc separat, i aquest projecte és un projecte col·lectiu destinat a integrar més gent. D'igualtat jo no crec que n'hi hagi hagut mai entre els grups de col·laboradors, però amb el projecte intentem disminuir el factor de desigualtat precisament. Hem partit també de treballar amb grups organitzats, amb institucions que no resultin dependents del museu, i poder establir per tant relacions de codependència. Amb els grups amb què s'ha parlat mai no els hem obligat a res, es parteix d'una voluntat i d'una economia que no creu en la dependència.



Grup de treball durant el seminari

5. Sobre la taula de comunicació i sector educatiu

Javier: Muchas veces sucede que vemos los procesos educativos como iniciativas en los que la presentación y la comunicación entran de una forma productiva. En la mesa de trabajo hablamos mucho sobre educación pero creo que al final lo que se establecieron mayormente eran dicotomías entre la educación y la comunicación: existe primero el proceso educativo y después el hecho de comunicarlo a alguien. Creo que si se pudiera romper esta división se crearían una sinergias donde la comunicación tiene un énfasis como parte integral proyecto y permite generar de algún modo un modelo educativo que parte del mismo hecho comunicativo.

Por otra parte, en la mesa se habló mucho también de de hasta qué punto desde el museo se pueden generar contenidos no académicos o de otros registros. En base a las actividades típicas como son las visitas a exposiciones, por ejemplo, cuando se plantea un proyecto de educación un profesor o educadora lo traduce y lo tiene que comunicar. También se discutió mucho de prescindir de educar mediante la idea de comunicación, canal y grupo-target u grupo-meta. Por el contrario se habló de empezar a trabajar temas de multi-comunicación o de establecer diversos canales de comunicación. Se introdujo la importancia de la idea que las redes sociales o estas herramientas que te permiten comunicar y generar contenidos durante el proceso, y además cuando terminas tienes un paquete de contenidos que pueden servir de base para las dinámicas de gestión, la elaboración de informes etcétera, de tal modo que se reduce también la separación entre la acción y la comunicación.

Otra cosa que se planteó con insistencia en el grupo son las formas de inclusión o exclusión en relación con los registros o lenguajes que se emplean. Es decir, qué lenguajes se ponen en juego en los procesos educativos y qué lenguajes o qué modos de comunicación no entran o no son considerados legítimos. Tanto en lo que se habla como luego en lo que se comunica hacia fuera, si la gente prefiere expresarse en un lenguaje más académico o con una sensibilidad más marcada, está generando también una barrera de acceso. Finalmente otra cosa que salió mucho eran los tiempos de la comunicación. En educación la acción se centra en la gestión y el desarrollo de actividades. La acción educativa destina un 70%, de su tiempo al proceso de interacción. La comunicación queda muchas veces olvidada o incluso excluida del proyecto.

Núria: Respecte a la qüestió de la comunicació, nosaltres tenim una situació semblant amb el projecte Arts Combinatòries i Prototips en codi obert. Per començar, portes endins ja hi ha mancances de comunicació, ja que la resta de companys de la Fundació no formen part del procés i el mateix fet de comunicar-los-hi a voltes també resulta difícil. Et preguntes, 'de tot el què estem fent, ara què li explico?'. En el cas de Prototips en codi obert som com un grupuscle quasi terrorista dins del museu. Tenim dificultats de comunicació fins i tot amb la resta de companys i entre nosaltres mateixes tenim els nostres conflictes. Perquè aviam, jo estic aquí però normalment em dedico a l'arxiu, jo no sóc d'educació. Algunes situacions et creen conflictes interns i algunes creen conflictes interdepartamentals, en el bon sentit de la paraula.

Laurence: El grup que som aquí, justament ho sabem bé, l'aspecte de la comunicació és un fet a tenir cura. El què he dit abans sobre que no hi ha una obligació de resultats pel que fa a la comunicació, justament és per això, ja que ho entenc com una manera de protegir la curiositat, la llibertat, la flexibilitat. És una invisibilitat tàctica i que pot conferir llibertat al projecte i a la gent que hi treballa. Però ara també s'haurà de veure com es comunica això mateix, per tal que la manca de visibilitat tampoc ens jugui en contra.

Núria: Sovint no ens prenem el temps per reflexionar sobre la visualització. És com si anessis dalt d'un cavall

i vas a remolc de les exigències, el temps, l'economia, la capacitat de l'equip. Però no ens podem oblidar que aquesta activitat és tant important com qualsevol altra i que atorgant-li visibilitat també és una manera de donar-li reconeixement.

6. La complexitat d'obrir l'arxiu i treballar-lo col·laborativament

Oriol: Penso que una de les coses importants d'Arts Combinatòries però que alhora també és un dels factors que dota de complexitat el projecte és el fet d'implicar directament l'arxiu de la Fundació. No estem en els perifèrics de la Fundació, fent projectes de façana, sinó que el projecte proposa a grups entrar i sortir del seu hardware, de la seva memòria, i per mitjà de posar en joc també el seu organigrama. Qualsevol cosa que ens proposem des d'aquí serà més difícil perquè precisament toquem tota l'estructura. La mateixa organització d'Arts Combinatòries és interdepertamental i això no és habitual quan els museus organitzen processos participatius o de treball amb comunitats.

Núria: L'arxiu neix justament amb això, que també és una cosa que pot semblar una mica estranya, perquè l'arxiu eren unes caixes de documentació que no estaven ni tan sols endreçades. En el moment en què es decideix articular l'arxiu, se li crea tota aquesta estructura paral·lela. Perquè de fet és cert, el punt central d'Arts Combinatòries són aquestes caixes, i totes nosaltres, la nostra feina, pràcticament circula al voltant d'una memòria que s'està intentant obrir. A mi em sembla que tot plegat neix conjuntament, i tindrà els seus riscos, però en realitat, si l'arxiu ja fos un departament constituït segurament encara tindríem moltes més dificultats per adapar-lo. Ara l'arxiu neix i s'adapta en la mateixa mesura que l'altra part s'adapta.

Linda: También es interesante como esos procesos entran en relación. Por una parte esta propuesta de abrir el archivo y por la otra la propuesta de la Fundació de buscar nuevos modos de vincularse con su exterior. Su interior más profundo y su exterior, es una fusión que creo que va dando resultados.

Oriol: Al mateix temps que és una obertura de la Fundació, es fa una revisió dels seus mecanismes de funcionament, la qual esdevé automàticament pública. És aquí on hi ha l'oportunitat i a vegades la dificultat. Però és per mitjà de processos així que penso que el museu també pot funcionar com a generador de noves idees per crear comunitat.

Mariló: Crec que que és molt important que en el procés d'interacció amb d'altres organitzacions i agents, els quals també tenen els seus processos i les seves maneres, es considera el lloc on es col·loca aquest material, l'arxiu de la Fundació. Probablement, en relació a aquests, tocarà col·locar-lo perifèricament, no com a centre del projecte.

Laurence: La nostra manera de pensar és que justament cada document té la seva dependència. O sigui que tu pots agafar aquest material i fer el que vulguis amb això. Nosaltres no demanem un retorn dins de la Fundació. És un material que pensem que és col·lectiu, un patrimoni que mostra unes certes maneres de treballar.

Mariló: Però alhora aquest arxiu ho és d'una cultura que s'ha generat amb uns interessos concrets. Per determinats grups acceptar-la sense més pot generar un conflicte, perquè ells no estan dins d'aquesta mateixa cultura. Ben sovint hi ha una distància brutal.

7. Sobre els conflictes i la realització de representacions complexes

Antonio Gagliano: De cara a la realización de una representación gráfica de Prototips en codi obert, de entrada propongo la realización de un mapa conceptual en el que instalar, por ejemplo, en inputs que quizá son menos probables de los que uno piensa. Representar el proyecto a partir de sus impulsos, los conflictos, las temporalidades diversas que ahí se mueven. La realidad del mapa podría ser un conjunto de agentes articuladores, mostrando los modos de organización que establecen a partir del proyecto Podemos hacer 'tags' de los espacios de complejidad más marcados.

Javier: Subrayaría la importancia de trazar líneas de tensión, como por ejemplo presentar la idea de conflictos tal y como hemos dicho. Al mismo tiempo también podemos trabajar la idea de potencialidades, es decir, tú tienes un conflicto y esto puede dar lugar a generar otro sitio. De cara al mapa sería interesante entender el conflicto como una oportunidad de cambio. Entender el conflicto como de una forma productiva. Se entra en conflicto con tal y tal elemento, se generan unos desplazamientos y por lo tanto se desarrollan procesos. Por ejemplo, se entra en conflicto cuando se desplaza la colección como punto de mira en un museo, como objeto de la interacción con el público, y se hace un archivo sobre la institución y sus modos operandi… Eso sólo ya entra en conflicto con ciertos modos institucionales y genera realmente que se promueva un código abierto. Eso se produce un conflicto que origina nuevos escenarios. El problema que tenemos con los conflictos es a la hora de entenderlos como nuevas oportunidades, también con sus contradicciones, ya que son las zonas de cambio.

Mariló: Tampoco creo que nos podamos aproximar al conflicto como algo polarizado, de com un enfrentamiento aprehendido. El conflicto es lo que le permite darse cuenta a uno de la estructura dónde está metido.

Supone ser consciente de aquello que te afecta.

Antonio: El conflicto es un síntoma de algo, de que algo se está moviendo, por ejemplo dentro de las instituciones.

Linda: Claro. El conflicto es una seña de que hay algo que se tiene que asumir de otra manera, de restablecerse o resituarse.

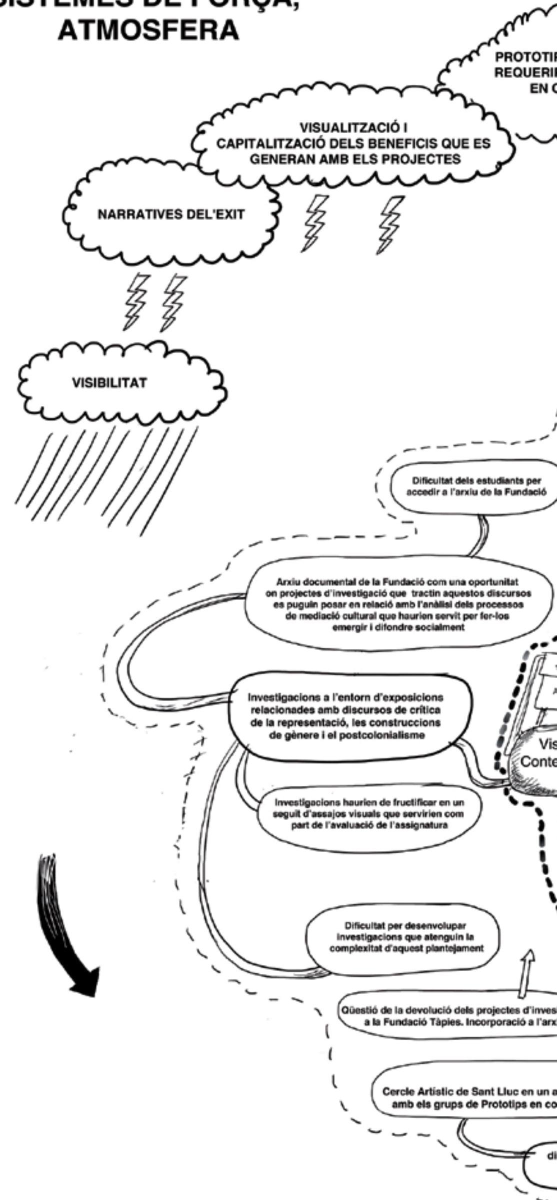




Diagrama sobre el funcionament de Prototips en codi obert, realitzat per Antonio Gagliano a partir de la conversa que s'ha mantingut entre els responsables d'Aula a la dervia amb els impulsors del projecte i membres de la plataforma Arts Combinatòries de la Fundació Antoni Tàpies.

Amb el dibuix es consideren tres capes d'informació: una descripció de les organitzacions que participen en el projecte i la seva articulació en relació amb la Fundació Antoni Tàpies; una descripció dels processos de treball que s'han engegat amb a temporada 2011-12 del projecte Prototips en codi obert; i una descipció de les línies de tensió que s'han detectat amb la col·laboracio d'Aula a la deriva.

PS EN CODI OBERT ESTRUCTURALMENT
RÍA D'UNA REORDENACIÓ QUE TINGUÉS
COMPTE L'ESCALA I COMPLEXITAT
DE PROCESSOS QUE ENGEGA

POCA PARTICIPACIÓ EN LES TROBADES
ENTRE GRUPS I EINES DE COMUNICACIÓ
(CIMERES, TROBADES OBERTES I BLOC)

TENSIÓ ENTRE EL DESENVOLUPAMENT PROCESSUAL,
LA SEVA REPRESENTACIÓ I LA L'EXPECTATIVA D'UN
PRODUCTE FINAL PER PART DELS GRUPS

TENSIÓ ENTRE PRODUCCIÓ
I COMUNICACIÓ

EXPECTATIVA DE PATERNALISME
HABITUAL EN LA RELACIÓ MUSEU –
XARXES CULTURALS

TRENCAR LES JERARQUIES
ENTRE ELS GRUPS

PROCESSOS

Col·laboració amb Marta Mariño, per investigar
algunes exposicions que han posat de relleu
qüestions relatives al desenvolupament urbà

Col·laboració amb estudiants de Crítica
de la Representació de la UB, per a la confecció
d'arxius personals on endreçar documentació
relativa a l'activitat del grup

Exposició, taller i espai de trobada
"Vivimos en Bellvitge en piso de propiedad",
Centre Cultural de Bellvitge

possibilitats d'investigació posant en
relació la producció de valor en les pràctiques artístiques
i qüestions relatives al desenvolupament urbà.

Invitados: Nuria
Enguita, Valentí Roma,
Antonio Gagliano

Conferencia de
Pedro G. Romero

Workshop

ARQUITECTURA
INSTITUCIONAL

Fundació com un marc de treball,
un objecte d'investigació alhora
que un àmbit possible
per a la intervenció
marc educatiu
experimental

18 alumnes
Marlò Fernández. LaFundició
(Responsable)

Candelhart

Revisió del projecte Arxiu F.X.:
La ciutat buida. Comunitat,
de Pedro G. Romero

5 alumnes
ida Sánchez de Serdio
(responsable)

sualitats
emporànies
(UB)

32 alumnes
Joan Vila Puig i Jordi Sole
(Responsables)

Escola
Deià

SOFTWARE
LLIURE

relació de col·laboració
intensiva entre
departaments

nous processos de
desenvolupament
institucional

ARXIU
FUNDACIÓ

historiografia en
codi obert

Decreixement

descentralització dels
modes de treball

eines de multiplicació
i disseminació soc

ARTS COMBINATÒRIES

PROTOTIPS EN CODI OBERT

Assaig per l'articulació d'unes primeres
comunitats d'usuaris a l'entorn del arxiu
marcs de col·laboració autònoms i descentralitzats

Badia del Vallés
Las torres
La memoria
La estructura
Edición
Dibujos
Calendario
La exposición

Intervencions expositives
a la Fundació

Vuit blocs temàtics
de treball

Xarxa d'Arts Combinatòries –
Fundació Antoni Tàpies
Departament d'educació

Xarxa d'Arts
Combinatòries

Projecte educatiu en relació a una
exposició a l'entorn de l'obra d'Antoni
Tàpies i la seva relació amb el cos

Trobada amb Laurence
Rassel, comissària de l'exposició

Reflexió conjunta sobre la qüestió del filtre
que suposa un procés comissarial en relació
al coneixement de l'obra d'un artista

tigació
iu.

Crítica de la
representació
(UB)

124 Alumnes
Martí Perán
(responsable)

cte intern
di obert.

Singular format expositiu amb què es
planteja mostrar l'obra de Tàpies, amb el qual
es mostraran les "tripes de les obres"

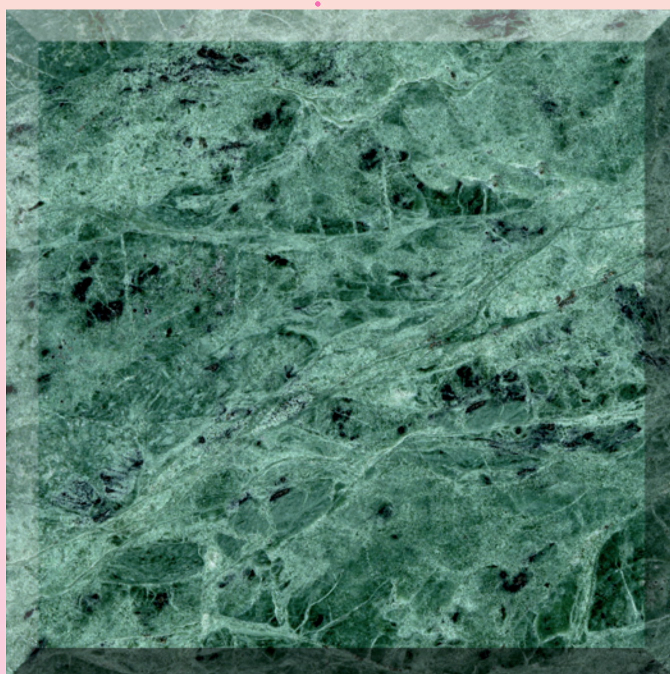
nàmica formativa a l'entorn dels processos
de realització d'exposicions temporals

RUIR CORRESPONSABILITAT ENTRE ALS DIFFERENTS AGENTS

DIFUMINACIO DE DIFERENCIA DINS / FORA DEL MUSEU

REPRESENTACIONS POROSES

L'HOSPITALET



VIVIMOS EN BELLVITGE. VISÍTENOS

Aula a la deriva

Vivimos en Bellvitge. Visítenos és el títol d'una proposta cultural que està formada per un taller, una exposició al Centre Cultural Bellvitge i un espai de trobada i debat a l'espai de l'associació CandeL'Hart dins de l'Escola Balmes. Tot plegat s'enmarca en el context formatiu d'Aula a la deriva a L'Hospitalet.

L'Associació CandeL'Hart es va fundar l'any 2010 i està formada per un grup de persones, majoritàriament dones de mitjana edat, veïnes del barri de Bellvitge on desenvolupen les seves activitats. Aquestes s'articulen al voltant de la pràctica de la pintura, que és l'interès comú a totes elles i el motiu pel qual es van aplegar a l'antiga Aula de Cultura de Bellvitge, fa més de 12 anys. La relació de LaFundició (co-organitzadora de la deriva) amb aquest grup d'artistes amateurs ve des de llavors, quan la Mariló Fernández va començar a assessorar-los com a professora de pintura. D'ençà el grup ha anat variant en la seva composició: nombroses persones han anat entrant sortint i entrant fins a dia d'avui.

L'any 2007 s'inaugura l'edifici del nou Centre Cultural Bellvitge que compta amb un aula de cuina, un auditori, una sala d'exposicions, múltiples sales polivalents i incorpora una biblioteca de la xarxa de biblioteques de la Diputació de Barcelona. L'equipament es troba a hores d'ara completament infrautilitzat per manca d'una direcció i una política de centre adequades. Tot i així en els dies en que es planificava el trasllat de les activitats de l'antic centre al nou, la direcció va considerar que no hi havia espai per a una activitat com la pintura, malgrat que llavors era una de les poques activitats que es duien a terme en el Centre Cultural.

Així doncs el grup es va veure abocat a cercar un espai



per a continuar amb la seva afició. Després de contactar amb diverses instàncies de l'administració pública, amb l'associació de veïns i veïnes i altres entitats privades com esplais i escoles. Una d'aquestes entitats va ser el Centre d'Estudis Jaume Balmes que finalment va cedir un espai al grup dintre d'uns dels magatzems del centre, en unes condicions que no podem considerar idònies però que van permetre al grup continuar la seva activitat.

Un any després d'instal·lar-se en el magatzem del Centre d'Estudis Jaume Balmes, l'escola els va exigir tenir una assegurança per continuar a l'espai, cosa que va obligar al grup a constituir-se com a associació per tal de tenir una identitat fiscal per contractar-la.

En constituir-se com a associació s'han produït canvis remarcables en les dinàmiques del grup. D'entrada es planteja la necessitat de no només desenvolupar una activitat individual (l'aprenentatge de la pintura), sinó obrir el col·lectiu a altres individus i desenvolupar una tasca adreçada al barri i la ciutat, en la promoció de la cultura.

En línia amb aquest impuls "aperturista" el col·lectiu va acceptar la invitació de la Fundació Antoni Tàpies a participar en el projecte *Prototips en codi obert*, a cura d'Oriol Fontdevila. L'encaix del col·lectiu en aquest projecte ha estat dificultós, però arran d'algunes reflexions sobre l'arxiu de la fundació va sorgir, en part, la idea de revisitar la memòria històrica del barri.

Podríem dir que aquest interès per la història de Bellvitge respon a dues circumstàncies més:

- D'una banda una de conjuntural i exògena, doncs en aquests moments diverses entitats del barri agrupades sota el projecte "Bellvitge 50" preparen diversos actes commemoratius del 50è aniversari del barri. Part d'aquestes entitats, començant en primer lloc per la pròpia Associació de Veïns i Veïnes, s'ha implicat a fons en la lluita per la reapertura del Centre d'Atenció Primària de la Marina, fins al punt que les accions reivindicatives i la lluita present del barri ha desplaçat el treball de recuperació històrica; en bona part perquè en la lluita present ressonen les lluites passades en les que es reclamaren equipaments i millores al barri.
- I de l'altra una amb un recorregut més llarg dins del propi grup, un procés al que entren en tensió els valors artístics establerts en el seu medi social (el pintoresquisme, la dificultat tècnica, el realisme, etc) i la necessitat, molt sovint reprimida, de representar una historia de vida que respon a uns altres paràmetres.

La proposta *Vivimos en Bellvitge. Visítenos*, consta de tres accions diferenciades però unides per una mateixa línia d'acció:

1. Un taller de serigrafia amb Jess Espinoza (del col-

lectiu Costureras Periféricas).
2. Una exposició al Centre Cultural Bellvitge.
3. Una sèrie de trobades (Visítenos) amb vàries personalitats del camp de la cultura.

Taller de serigrafia amb Jess Espinoza (col·lectiu Costureras Periféricas)

El taller consta de tres línies de treball:

1. Una formació estrictament tècnica en la producció de serigrafies on s'ensenya la tècnica serigràfica en tots els seus passos: confecció del negatiu, construcció de la matriu serigràfica, isolació de la imatge confeccionada i estampació sobre diversos materials (tela, paper, altres).
2. Una formació tècnica en dibuix, que es centra en algunes qualitats expressives del dibuix que sovint són deixades de costat per les integrants del grup.
3. Una recerca i debat sobre com s'han construït les representacions del barri i de quina manera les representacions es poden relacionar amb la història de vida de cada una d'elles. En aquest sentit el dibuix s'ofereix no només com una eina de representació sinó també de projecció de desitjos individuals i col·lectius.

Exposició Vivimos en Bellvitge. Visítenos al Centre Cultural Bellvitge

A l'exposició s'exhibiran els treballs serigràfics realitzats pel grup durant el taller a més de sengles serigrafies de l'artista Efrén Álvarez i l'autor de còmics Marcos Prior. Tindrà lloc a la sala d'exposicions del Centre Cultural, cosa que no és anecdòtica doncs es tracta del primer cop que el col·lectiu es veu reconegut per la institució des que va sortir de l'antic edifici de l'Aula de Cultura. També ha de suposar un punt d'inflexió en la visibilitat del col·lectiu al barri, que en el camp artístic està copada per un grup de pintors, exclusivament format per homes, i que en molts casos és l'únic col·lectiu d'artistes amateurs reconegut com a interlocutor vàlid per institucions i entitats del barri.

Trobades *Visítenos*

El cicle de trobades es va dur a terme al Centre Cultural Bellvitge. L'objectiu de les trobades, que es plantejaren com una visita informal d'un convidat oberta al públic, va ser dialogar i reflexionar sobre quines són les funcions de les pràctiques culturals en els diversos circuits i sistemes que podem diferenciar: des de l'art



Ilustración de María Barranquero, miembro de CandeL'Hart, sobre el proceso de creación del proyecto *Vivimos en Bellvitge. Visítenos*



Linda Valdés (membres de l'equip del projecte *Prototips en codi obert*) durant la visita de la Fundació Tàpies a l'exposició *Vivimos en Bellvitge. Visítenos*.

contemporani i la institució museística integrada en el circuit internacional de l'art fins a la pràctica *amateur* de la pintura a un barri de L'Hospitalet a l'àrea metropolitana de Barcelona.

Entre els convidats s'hi van comptar Oriol Fontdevila (crític i comissari), el projecte Prototips en codi obert, de la Fundació Antoni Tàpies, amb Laurence Rassel (directora de la fundació), Marta Mariño, Núria Soler i Linda Valdés (membres de l'equip del projecte), Javier Rodrigo (investigador en art i educació) i el col·lectiu artístic Sitesize. Així com diversos grups d'educació primària d'escoles de Bellvitge i un col·lectiu de dones artistes d'El Prat.

Resultats

La inclusió del col·lectiu CandeL'Hart en el programa Aula a la deriva ha resultat d'una banda en el disseny col·laboratiu d'un seguit de propostes -que enumeràvem més amunt- que han trencat en bona mesura certes dinàmiques anquilosades dins del grup i ha propiciat canvis de perspectiva en l'anàlisi de la pròpia activitat creativa. Per descomptat aquestes ruptures o canvis s'havien iniciat ja anteriorment però s'han vist reforçades durant el desenvolupament d'Aula a la deriva. Ara bé, aquests canvis han generat, com és previsible, tensions i desacords entre els propis membres del col·lectiu, que tenen visions diverses ja sigui de les actuals i futures línies d'actuació de l'associació, ja sigui de la participació i el paper de cada individu en l'organització, la pressa de decisions i la participació. Veiem aquestes tensions com un fet positiu, doncs indiquen que el grup s'ha involucrat en altres dinàmiques diferents a la pràctica individual de la pintura, relatives a la pròpia gestió de la seva activitat.

Contacte amb altres grups i contextos

Aquestes actituds s'han vist reforçades pel contacte amb altres contextos d'actuació d'Aula a la deriva, com la pròpia Fundació Antoni Tàpies i el projecte "Prototips en codi obert" o Can Batlló. El coneixement d'altres estructures organitzatives ha tingut efectes de vegades contradictoris doncs ha refermat en cada cas les postures que defensen noves maneres de participar col·lectivament en la vida associativa i cultural de Bellvitge, i també les més conservadores i immobilistes, que han estat minoritàries però.

Un dels resultats positius de l'experiència és l'aliança o la col·laboració que ha resultat entre el col·lectiu CandeL'Hart i la Fundació Antoni Tàpies a través del seu Departament Educatiu. A banda dels beneficis intrínsecs, aquesta aliança té un valor estratègic que reforça la fràgil posició del col·lectiu en el context cultural del barri de Bellvitge.

El context com a tema

Tal i com dèiem més amunt la pràctica artística de les persones que formen el grup CandeL'Hart està marcada per una sèrie de convencions que podem considerar característiques d'un entorn social i cultural determinat (dones, migrades a Catalunya als anys 50, 60 i 70 des d'entorns rurals, d'extracció treballadora, etc), i que amalgama certs estereotips de tendències artístiques dispars geogràficament i cronològicament: els motius i les convencions del paisatgisme anglès trasmudades en l'estètica de l'almanac, les visions més pastorals de l'impresionisme o el foto-realisme com a expressió de màxima mestria, són un pastiche de convencions prestades d'alguns ideals estètics de les classes dominants al llarg de l'últim segle.

Proposar la representació del propi entorn, escollir el propi barri de Bellvitge com a motiu pictòric, provocava hilaritat i escandalitzava aquest grup de pintores fins fa no res. El rebuig partia d'un posicionament molt clar i senzill: Bellvitge és lleig, deien, i per tant quedava fora del grup de coses que es poden representar en una pintura.

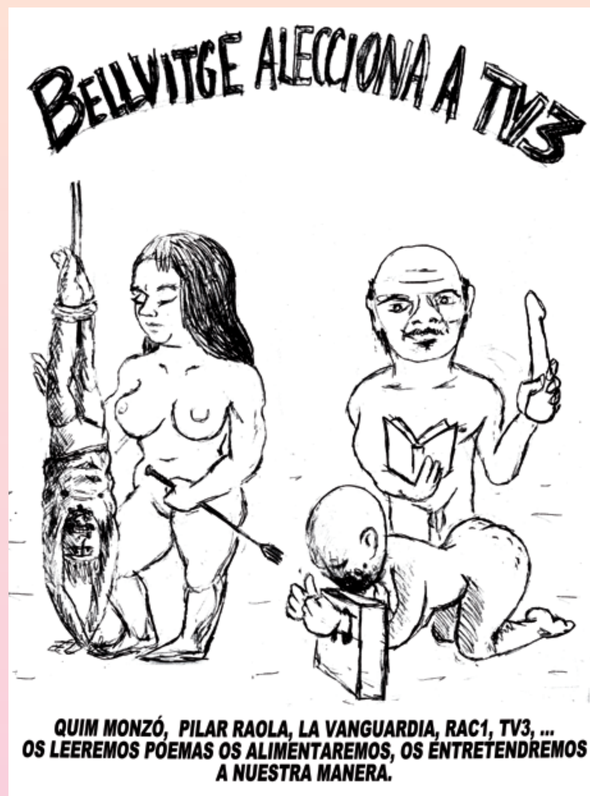
D'una banda, l'ús d'una tècnica "menor" i reproductible com la serigrafia, desconeguda fins ara per a tots els membres del col·lectiu, ha facilitat que el grup s'atrevís a tractar un tema que fins ara era considerat massa prosaic. D'un altre costat, la contribució de Jess Espinoza i els contactes amb l'Associació de Veïns i Veïnes han estat també claus per estimular el grup i que exploressin el barri com a eix temàtic. Tot plegat ha impulsat a vàries participants en el projecte a cercar informació sobre el barri en diverses fonts (el carrer -fent un ús particular de la fotografia com a documentació-, la plataforma Bellvitge 50, bibliografia, consultes a internet, arxius personals, etc.)

Perspectives de futur

Com a d'altres contexts formatius que s'han adscrit al programa d'Aula a la deriva, a L'Hospitalet el col·lectiu CandeL'Hart es troba immers en dinàmiques i tendències que li són pròpies i que són anteriors i independents del projecte, i que amb tota seguretat continuaran més o menys influenciades per l'experiència. També és segur que LaFundició, a través de la vinculació de Mariló Fernández amb el grup, continuarà col·laborant en el desenvolupament de les futures accions del col·lectiu, i especialment en aquelles que s'han originat arran dels processos de treball engegats a Aula a la deriva.

Entre aquests processos podem destacar:

- Continuar obrint els processos de treball del col·lectiu a altres entitats i agrupacions ciutadanes del barri de Bellvitge i la ciutat de L'Hospitalet.
- Realitzar una segona presentació pública del procés desenvolupat a Aula a la deriva al Centre Cultural Barrades, que es troba al barri Centre de L'Hospitalet i que és un dels equipaments culturals de referència de la ciutat.
- Establir col·laboracions amb altres entitats, institucions i agents implicats en Aula a la deriva, en especial amb l'espai cultural de gestió ciutadana Can Batlló. Malgrat que les diferències entre el barri de Sants a Barcelona i Bellvitge a L'Hospitalet són substancials, ambdós comparteixen una tradició de lluita veïnal, amb un teixit associatiu millor articulat i organitzat en el cas de Sants que pot ser un referent per al col·lectiu.



Dibuix d'Efrén Álvarez, artista convidat a l'exposició *Vivimos en Bellvitge. Visítenos*

Textos seleccionats

En aquesta publicació s'inclouen dos textos relacionats amb el context de L'Hospitalet: d'una banda el text *La copia certificada y el auténtico amateur*, signat per Eloy Fernández Porta, i un text signat per Conchita Escudero, membre del col·lectiu CandeL'Hart.

Eloy Fernández Porta és crític literari i cultural, i també ha comissariat diverses exposicions. L'any 2010 va ser guardonat amb el Premio Anagrama d'assaig pel llibre *€®0$. La Superproducción de los afectos*. La seva obra anterior, *Homo sampler. Tiempo y consumo en la era afterpop* (Anagrama, 2008) reflexionava sobre certs aspectes de la cultura contemporània com l'apropiacionisme i l'autenticitat. Proposàvem a l'Eloy Fernández Porta relacionar, des de la seva visió de la cultura, alguns d'aquests conceptes amb la pròpia pràctica cultural de les dones que formen part de CandeL'Hart. En la nostra intenció hi era posar en contacte un representant de "l'acadèmia" -Eloy Fernández Porta és a més a més professor de Literatura i Història del Cinema a la Universitat Pompeu Fabra- amb un context amateurista amb uns valors estètics i polítics construïts al marge d'aquells que caracteritzarien el que hom anomena cultura contemporània.

Conchita Escudero és una de les membres del col·lectiu CandeL'Hart amb més antiguitat i amb una veu autoritzada dintre del grup. El seu text forma part d'un procés de treball que el col·lectiu ha engegat posteriorment a l'experiència de Vivimos en Bellvitge. Visítenos, i en ell valora el procés des d'una perspectiva vivencial que deixa traslluir algunes de les contradiccions i conflictes que ha provocat.



Muntatge de l'exposició Vivimos en Bellvitge. Visítenos al Centre Cultural Bellvitge


DE BELLVITGE

SERIGRAFÍA. ESTAMPACIÓN TEXTIL

Conchita Escudero (CandeL'Hart)

Primera pregunta:¿Qué es y cómo se hace? Ni idea

Nunca me había visto en otra, ni me había preguntado como se hacía esa técnica.

Bien, a finales de octubre del 2011 se comentó en el grupo la posibilidad de hacer unas clases sobre esta técnica con la Srta. Jess, lo vi complicado, de salir tres tardes de casa a salir cinco, me sabía mal dejar sólo a mi marido, pero él me animó y hablando nos entendimos.

En noviembre habíamos hablado sobre la situación de CandeL'Hart, que sería bueno hacer algo diferente, llamar la atención con un trabajo distinto a la pintura, el razonamiento lo vi correcto y conveniente, me convenció y al toro.

Segunda pregunta: ¿Qué hacemos?

Retrocedimos a los principios del barrio de Bellvitge y empezaron a salir ideas; cada una de nosotras dibujó sus vivencias de aquellos años y nos fuimos ilusionando, animándonos y subiéndonos al carro poco a poco. Nos metemos en diciembre (vacaciones de Navidad) y a correrrrrrrrrrr… fué el caos.

Nos reunimos dos veces durante las navidades, poníamos en común el trabajo y salían nuevas ideas, a mi se me sugirió que siguiera haciendo más bloques, añadiendo más elementos y el resultado ha sido un "skyline" único, muy bonito, estoy contenta.
Cuando regresamos en enero me enteré de lo que valía un peine, llegó la serigrafía.

La técnica

Pasar el dibujo a tinta (casi *ná*) escanearlo, imprimirlo en el acetato, preparar bastidores, grapar una tela muy fina en ellos, emulsionar a oscuras el bastidor, a las 24 horas se fija el acetato en el bastidor y luego, como dice nuestra querida compañera Manuela, al horno 5 minutos, después se limpia con agua y queda fijado el dibujo en el molde y ¡sorpresa, sorpresa! nuestro dibujo ya se puede estampar sobre la tela ¡qué ilusión!

Cuando se iban viendo los resultados las compañeras se subieron al carro todas (es lógico) no nos habíamos visto en otra igual… y a correr, contrarreloj, pues se aproximaba el día de la exposición y aún faltaba mucho trabajo por terminar.

La exposición. Del 10 al 22 de Febrero del 2012.

¡Que nervios y qué éxito!

Vayamos por partes: Viernes día 10 por la mañana, aún tuvimos que estampar dibujos en tela, pues no habían salido bien, repasar moldes, coser con la overlock… Desde dos días antes algunas compañeras iban colocando las telas en la sala de exposición y otras en clase seguían terminado y recogiendo o yendo a comprar lo que hiciera falta. Todas hemos colaborado en lo que hemos podido.

Bien, por más que decían cómo se iban a colocar las telas, nunca, nunca, nunca me imaginé que sería así, ¡que emoción cuando vi como estaba montado! ¡Impresionante!

Llegué sobre las 12 de la mañana con trabajos terminados, junto con otras compañeras, y me encantó. Algunas nos abrazamos emocionadas y más de una lágrima nos salió. ¿Porqué? al fin llegó el día, se acabaron las carreras, los nervios, las luces y las sombras, pero ha merecido la pena.

Nos pusimos todas a terminar de colocar las telas, a unir los trabajos con hilos de colores, este detalle yo no lo había visto en ningún sitio y hacía que los trabajos fueran uno, todos, todos UNO, ¡que maravilla!

Terminamos sobre las cinco de la tarde y a las seis ya estábamos todas en nuestros puestos para recibir a los visitantes y familias, todos quedaron sorprendidos,

vino mucha gente: vecinos, amigos, familias, representantes de la escuela Balmes y todos los colaboradores de Aula a la deriva.

La gente hacía preguntas sobre qué querían decir las dibujos, los que eran vecinos y vecinas se sentían identificados, no hacía falta explicarles, señal que supimos transmitir nuestros recuerdos. Hubo piscolabis y cuando se fueron los invitados y las invitadas, dieciocho personas de nuestro grupo nos fuimos a tomar unas cañas al bar Galán, nos lo merecíamos.

Qué bien organizado, cada día hemos tenido invitados e invitadas que nos han hablado de proyectos muy interesantes. Han sido unos días interesantes, nos hemos sentido importantes, distraídas, donde hemos hablado entre nosotras, tranquilas, sin prisas, quizás nos hemos conocido mejor, me siento orgullosa de pertenecer a este grupo, me ha encantado esta exposición, quiero aprovechar para agradecer a todos y todas su participación.



LA COPIA CERTIFICADA Y EL AUTÉNTICO AMATEUR

Eloy Fernández Porta

1) La epifanía del diletante

Al contemplar por vez primera, en las paredes del museo, el cuadro cuya imagen tantas veces había visto reproducida, en carteles, en revistas, e incluso en un puzzle de quinientas piezas, que había trabajado y completado dos años atrás, y en el que invirtió una semana de encaje laborioso, el visitante echó de menos las líneas onduladas del puzzle, los ríos y meandros que, en la versión que preside el salón de su casa, recorren el cuadro y lo estructuran -venas, capilares- y, por un momento, imaginó el retrato como una única pieza de cartón sin recortar: como un juguete defectuoso que el artista hubiera decidido exponer, en un sentido homenaje a los fallos de serie.

Copismo y amateurismo: la relación entre estos dos conceptos está planteada de manera iluminadora en la obra crítica de Jean Dubuffet, y en particular en algunos pasajes de sus *Notas para los eruditos*, donde el ideólogo del arte *outsider* se propone rehabilitar a la vez esas dos denostadas categorías, en nombre de una praxis artística desregularizada y espontánea. Dubuffet pone en cuestión a la vez el mito romántico de la genialidad y el respeto burgués por la competencia profesional; ambas ideas las entiende como supersticiones producidas por la historiografía de la cultura occidental, cuyo objeto último es reprimir o anular una supuesta creatividad libre. A la figura del genio opone la del "hombre sencillo"; a la de la gran obra, "el gesto simple"; a la del Arte, "el arte que no sabe su nombre", producido por creadores que no creen serlo: operarios, ilustradores, asalariados de las industrias de la imagen.

Si el trabajo del copista suele ser descrito como una tarea rutinaria y derivativa, Dubuffet lo revaloriza al identificar en él un rasgo personal e inalienable, al que denomina "accidente". Esta noción le permite establecer una continuidad entre la tarea del autor original y la del copiador. Así como el carácter del artista se hace patente en ciertos gestos impensados que afloran en el lienzo, y que desbordan su programa creador, también en la pintura de segundo grado habrán de surgir azares e imperfecciones que confieren al cuadro una huella individual. El carácter del aficionado aflorará, por encima de todos los convencionalismos, en esos mínimos detalles, que Dubuffet juzga "similares" y aun equiparables a los gestos estilísticos que hacen maestro al maestro.

2) El aura de la copia

La historia del apropiacionismo será, pues, la de una sistematización de esos momentos accidentales, que serán reconocidos, fetichizados y, en última instancia, convertidos en marca autorial. Este proceso dará lugar, a su vez, a una nueva mirada en que el gesto copista se vuelve cotidiano. Los primeros manifiestos del arte apropiacionista se situaban bajo el signo de una ruptura: "la originalidad es una ficción que debe ser desmistificada", señalaba Irving Sandler; "Pide, toma prestado, roba. Por todos los medios posibles. El objetivo es asaltar la cultura", clamaba Richard Prince. Mas después de treinta años de robos calculados, influyentes y teóricamente fundamentados, se diría que ya no es el original el que pide una revisión crítica, sino la copia, que ha ido generando su propia retórica, sus técnicas y fetiches. *Desmistificar la copia* se convierte, así, en una línea de trabajo primordial para los nuevos saqueadores del archivo artístico, cuyo ataque ya no se dirige primordialmente contra aquella Historia del Arte impositiva y patricia que se imaginó en los años setenta, sino, en buena medida, contra la convención generada por la propia cultura de la copia.

Un ejemplo claro de este giro de la estética apropiacionista puede verse en la obra de artistas recientes como el santanderino Javier Arce, conocido por sus reproducciones a bolígrafo de óleos clásicos, que él no considera como una operación sobre el archivo tradicional, sino sobre el material de uso inmediato que nos ofrecen los nuevos medios digitales. En su serie *Estrujados* Arce generó su propio y distintivo accidente autorial: el papel arrugado, en muchos casos en gran formato e incluso en modo monumental, que se convierte así el nuevo soporte de las Grandes Obras. Un soporte que no es propiamente efímero, sino que

despliega una dramática y efectiva *teatralidad de lo desechable*. A ese gesto autorial, que ha dado notoriedad a su obra, le corresponde una nueva evaluación del formato de la copia. Como apunta Miguel Cereceda a propósito de su reciente exposición *The Saving Time*, el *display* de sus copias en cajas de seguridad del ejército "contribuye a incrementar su valor aurático", poniendo así de manifiesto el ritual de misterio, ocultamiento y revelación que ahora trae consigo esta producción organizada del robo.

Las obras de segundo grado de Arce, ya sean las "clásicas" en *El ornamento de de las masas* o los ídolos recientes de la serie *Parkett*, crean un ámbito de intranquilidad, provocando que el espectador se sintiera como si estuviera inmediatamente antes del momento de contemplación –el momento del esbozo a lápiz- o justo después –cuando ya la obra ya ha sido descartada, arrugada y archivada en la papelera. Y, en efecto, prácticas creativas contemporáneas en España el apropiacionismo desplaza el acento desde la obra en sí y pone el énfasis en el contexto. Así, en los trabajos de Dani Montlleó, como su reproductor *Versionist*, lo apropiado no es principalmente la música que es objeto de versiones, sino la sensación de lugar que ese objeto genera: el reproductor mismo, y la música Muzak, que, como comenta Andrés Hispano, "convierte el hogar en un gran ascensor, inoculando esa especial incomodidad en nuestro propio sofá". El aura del objeto entra así en conflicto con la cotidianeidad del hogar, reconsiderado como nuevo museo de segundo orden, como caja de resonancia de la antigua Historia del Arte.

3) El cuadro copiado en la era de la reproductibilidad digital

Pese a la larga prosapia de la teoría a la que este título alude, lo cierto es que las dinámicas de reproducción de la obra de arte en nuestros tiempos desbordan con harta frecuencia la tesis benjaminiana. Una tesis que empezó a encontrar sus límites, por lo menos desde los primeros tiempos de la articulación expositiva y comercial de la videocreación: un formato, el vídeo, diseñado precisamente para la reproducción infinita, y que, debido a las solicitudes de marchantes, expositores y artistas, es *obligado a renunciar a su naturaleza* y suele quedar reificado en la copia de acceso restingido y precio costosísimo. De este modo el arte confiere al vídeo el aura que en principio le estaba negada, al precio de negarle su cualidad más distintiva, la de fluir más allá de la galería y el museo.

La diferencia entre las políticas de la apropiación originales y las contemporáneas la ha señalado otro teórico de lo *outsider*, Stewart Home, al realizar el siguiente distingo: "el plagiarismo se diferencia de la apropiación posmoderna en que, así como la teoría posmodernista sostiene que la realidad ha dejado de existir, el plagiarista considera que el Poder es siempre una realidad en la historia de las sociedades". Como es sabido, las copias de formatos digitales no pueden describirse ya como una reproducción de segundo grado, no pueden remitirse a una autenticidad originaria; la industria del disco, ese gran Ministerio del Sonido del siglo pasado, empezó su largo suicidio cuando decidió entregar a sus consumidores la copia máster de sus productos, antiguamente llamada "CD" (¿qué esperaban que hiciéramos con ella? ¿Ponerla en un tótem y bailar a su alrededor la Danza de la Lluvia?). Ante la eclosión de formatos concebidos para proliferar –ante el descrédito de la *edición príncipe* de las cosas-, la modesta actividad de copiar a mano cobra un sesgo nuevo. Los actos apropiacionistas dejan de ser considerados una falsificación y se reconsideran sus rasgos, si no autoriales, al menos subjetivos: la versión casera, con sus imperfecciones y gazapos, hace que la original nos parezca demasiado fría, demasiado de manual. En ese proceso, nos acostumbramos a detectar síntomas ideológicos en las obras originales –y a presuponer una voluntad crítica y autoconsciente en aquellas que no invocan el mito de la originalidad.

Pero a la vez, habituados a contemplar y consumir versiones, similores, facsímiles y copieteos, la sospecha respecto de la noción de autenticidad, que recorrió las prácticas posmodernas, cambia de objeto: ahora es la copia la que resulta sospechosa. Este cuadro, que parece un *fake*, ¿es falso de veras o sólo es un *falso falso* producido ex profeso por el autor? El diseñador de rótulos para taquerías de Oaxaca, que imita grotescamente logos y tipografías corporativas, ¿no habrá leído nunca una revista de tendencias, donde esa estética es apreciada en grado sumo? Su trazo, ¿es incompetente o finge serlo para atraer la mirada etnocéntrica y colonial? Y "¿cuál es la diferencia –se preguntaba Miriam Arcera en la sección musical de *Vice*- entre ir a ver a un *grupo de tributo* y pagar 150 pavos para ver a Pavement, que claramente no son la misma banda que hace quince años pero se empeñan en tocar sus canciones?" La diferencia consiste en contemplar una imitación rigurosa o ver a cuatro rockeros oficiando una pantomima otoñal de sus buenos conciertos pretéritos. Pues la imitación no empieza cuando entra en escena un Otro exterior al proyecto originario, sino que empieza a ocurrir, en el seno de ese proyecto, en su propio autor, cuando el estilo autorial pierde su especificidad, por rutina, por repetición o por haber agotado sus variantes.

4) Dinámica del artista amateur, o de cómo los partes meteorológicos se convirtieron en magazines de *landscape art*

Un marino arrojado a las aguas en plena tormenta refiere su horror ante la vecindad de la muerte mientras

se ve absorbido por un remolino descomunal. Pero en el ápice de su relato el náufrago hace un inciso, olvida la tempestad y nos remite a una nota a pie de página, donde se ofrece una explicación científica retrospectiva del fenómeno meteorológico, a la vez que aclara cuál es el principio físico que le permitió salvar la vida agarrándose a un barril, que fue escupido por el movimiento centrípeto del remolino. Esta es la peculiar técnica literaria que escogió Edgar Allan Poe, en su cuento "Un descenso al Maelstrom", a fin de desmantelar la imaginería romántica de la naturaleza desatada. La narración del hombre arrojado al abismo, puntuada por apostillas didácticas que anticipan el final de la historia, saboteando su efecto dramático y reduciendo el drama humano a un caso de estudio, pierde así su intensidad psicológica y se convierte en una calmosa viñeta de enciclopedia.

Ese "Maelstrom anotado", que presupone y satiriza las representaciones del furor de la naturaleza producidas por la estética romántica, como por ejemplo "El Terremoto de Santiago" de Heinrich Von Kleist, se convierte, desde mediados del siglo XIX, en un esquema narrativo que hace coincidir, en radiante paradoja, el enigma del terror y la certeza de la técnica, la furia de los elementos y la mesura pedagógica. Buena parte de las figuraciones ulteriores de Lo Natural estarán recorridas por esa paradoja, que adquirirá acentos trágicos a los largo del movimiento moderno y se irá convirtiendo en farsa a medida que las prácticas posmodernas redefinan de muy diversos modos la relación entre sujeto y paisaje, entre espacio civilizado y mundo salvaje. No sólo las artes visuales han incorporado ese modelo: también, y más recientemente, los formatos televisivos se han rendido a él.

No hay más que ver la sorprendente transformación que han experimentado en los últimos años los informativos meteorológicos, tanto en su guión como en su escenografía. Tradicionalmente estos programas, tediosos apéndices al telediario, constituían un modelo sumamente rígido de información vertical, en que un especialista dictaba la previsión del tiempo, con una supuesta voluntad científica que quedaba siempre supeditada a la construcción del imaginario nacional. La escenografía del meteorólogo ante el mapa del país, y la delimitación geográfica de sus explicaciones, tiene como objetivo principal reforzar el sentimiento patriótico yuxtaponiendo datos meteorológicos sobre zonas y localidades muy distantes, y usando de un criterio de relevancia que sólo tiene sentido desde el sentir nacionalista (i.e., "si soy guipuzcoano tiene que interesarme saber qué tiempo hará esta tarde en Córdoba, porque soy español"). Este principio discursivo no ha cambiado con las redefiniciones del estatus de la Nación en términos autonomistas o pseudofederalistas; sí se ha alterado, empero, la política de producción de las imágenes que nos muestran las distintas climatologías nacionales. El auge de la fotografía amateur ligada a los medios digitales, combinada con el desarrollo de los formatos catódicos colaborativos, basados en la intervención del público, ha dado lugar a una nueva modalidad de Parte en que la cadena televisiva ha reducido al mínimo la producción propia de imágenes, delegando en los espectadores la misión de proveer fotos o vídeos de accidentes meteorológicos. Estas instantáneas de aficionado, convenientemente firmadas para orgullo de los escogidos, serán comentadas por el meteorólogo, quien adopta el papel que en el cuento antes mencionado asumía "un viejo preceptor del distrito".

Foto tomada con móvil, cooperación entre productores desconocidos, "exégesis de especialista": ¿acaso no es este un esquema artístico de rigurosa actualidad, donde parecen reunirse la teoría postfotográfica enunciada por Fontcuberta, la praxis colaborativa descrita por Laddaga y las formas de comisariado "autorial y analítico" –si bien demasiado *preceptivo* y tutorial- que determinan los espacios expositivos de la segunda década de nuestro siglo? El Parte del Maelstrom Anotado incentiva una relación espontánea y extraacadémica con la producción iconográfica, sacando a la luz un archivo casero colectivo creado por modestos y voluntariosos artistas aficionados. Cada cual con su especialidad. En cada temporal en la costa gallega hay un Walter Di Maria presto a inmortalizar la imagen del rayo que desciende del cielo encapotado. La meseta castellana ha perdido aquella mística austera y esencial que le impusieron los pintores noventayochistas; ahora, con los planos picados desde el cielo y los teleobjetivos, aparece una llanura alegremente ajedrezada, con cuadrículas de ocre y meandros de color iluminado. Los trágicos oriundos de Gutiérrez Solana quedan hoy fuera de cuadro, y los fotógrafos buscan el brochazo de prado y la abstracción natural de un Franco Fontana. En la Playa de la Concha un buen vecino, inspirado por un imán de nevera que reproduce *La gran ola de Kanagawa,* desoye las advertencias del guardacostas y se interna en el temporal para captar el ápice de la espuma; al día siguiente el presentador del Parte se ve obligado a advertir que no publicarán imágenes en cuya elaboración se haya puesto en riesgo la vida del autor.

5) Desmesuras de la rosa

En su óleo *Rosa meditativa* (1958) el misticistmo de Dalí, que habrá de adquirir fundamento científico con la llegada de la Era Atómica, le lleva a pintar la flor por antonomasia suspendida sobre una llanura. Flor solar. Dos años más tarde Magritte da a conocer una obra que puede fácilmente ser leída como una réplica al cuadro daliniano, a la vez que como un debate en el marco de la estética surrealista tardía: se trata de *La tumba de los luchadores*, donde la rosa, también hipertrofiada, mayor aún que en el anterior, aparece esta



Rosa (2008). María del Río

vez encerrada en un cuarto, ocupando la totalidad del espacio: rosa como decoración desproporcionada, lozana y monstruosa a la vez. La obra puede encuadrarse en la sección de la obra magrittiana que Uwe M. Schneede denomina "cuadros sobre la metamorfosis", en los que un objeto cotidiano ha sufrido una imprevista transformación.

Rosa aérea y rosa doméstica: la flor como astro refulgente o como trasto aparatoso. La opción de Magritte sólo puede parecer más enfática, intencional y crítica que la de Dalí. Magritte parece considerar que el artista de Port Lligat es, como él mismo decía, un artista *pompier*, "el *pompier* de toda la pintura moderna", que, en esa fase de su producción, está reinterpretando la tópica del surrealismo para transformarla en un estilo exacerbado, aparatoso y póster. Y en esta deriva parece haberse apropiado, como ya hiciera en los inicios de su carrera, de un motivo magrittiano: el de la elevación y la suspensión, bien conocido en sus imágenes de rocas y manzanas que flotan en el éter. ¿Qué indica esta posible voluntad de Magritte de contestar a Dalí y, a través, de él, quizá a sí mismo, a una de sus técnicas predilectas? Si lo interpretamos en relación con la historia del movimiento del que ambos forman parte, La tumba de los luchadores se nos aparece como una desublimación: la rosa aterrizada y encerrada, esa que Leopoldo María Panero llamará, unos años más tarde, "cadáver de la rosa", deja de ser objeto simbólico para convertirse en objeto decorativo, y de allí a alterar la relación entre espacio y ornamento. El objeto que llena a la habitación hasta los topes es una imagen del hogar *repleto de estética*, inhabitable ya por el crecimiento gigantista del ornamento.

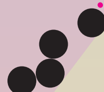
¿Qué es lo que hace los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos? Cinco años después de que Hamilton planteara esta pregunta norteamericana y pop, Magritte da su propia respuesta, europea y surreal: el destino de las estéticas de vanguardia se ha trasladado desde el museo hasta la casa particular, y allí, desde la belleza convulsa hasta el gusto doméstico.

Y ¿qué ocurre si añadimos a esta serie el trabajo de una pintora *amateur*, María del Río, que es autora de una copia de la *Rosa meditativa*, en la que ha sustituido el paisaje original por el de La Línea, su localidad de origen? Podría decirse que a la rosa cósmica y a la doméstica se ha añadido aquí un estadio intermedio, la rosa provincial, que no tiene rojo inmarcesible sino color local. Como en el trabajo de los participantes en el Parte del Maelstrom, el paisaje íntimo ha sido recuperado y, de algún modo, *legitimado* por la rosa. Pero esta rosa prolonga la reflexión de Magritte, y no la de Dalí: sigue siendo un objeto casero, porque el espacio doméstico es su lugar de producción, de exposición e incluso el museo particular del que procede. Y en efecto, el aspecto más llamativo de los cuadros sobre la metamorfosis no es tanto el cambio de forma del objeto, sino el hecho de que éste, de una manera insólita, halla su lugar en un espacio que en principio no le corresponde. Decididamente, una vez los excéntricos y los dementes han hallado también su lugar en el archivo, el *outsider art* que Dubuffet proclamaba no se hallará en las catacumbas del sanatorio, sino en el más hogareño de los rellanos.




RIPOLLET









R



o

lle

T

59

LABORATORI D'ENTITATS AL PARC RIZAL

Aula a la deriva

Aula a la deriva se situa a Ripollet en continuïtat amb la tasca desenvolupada per LaFundició durant els últims quatre anys en el marc del Programa d'Acció i Creació Cultual Comunitària del Projecte d'Intervenció Integral al Barri de Can Mas. Durant aquest temps, que ha proporcionat un contacte estret i un ampli coneixement del medi social, cultual i educatiu del barri, la proposta de LaFundició ha estat teixir una xarxa de relacions i complicitats a través de la gestió col·lectiva d'un equipament cultural mòbil -l'Open-roulotte-.

Aquest equipament ha servit per organitzar accions o esdeveniments de caràcter cultural en l'espai públic amb diferents col·lectius i entitats del barri.

Per tal d'establir un primer lloc de contacte entre els diferents agents locals i el projecte Aula a la deriva es va plantejar un espai de formació i intercanvi entre el projecte Open-Remolque del col·lectiu FAAQ i el projecte Open-roulotte.

El resultat d'aquesta presentació i el debat que s'estableix condueix a la proposta de disseny d'una jornada co-organitzada entre tots i totes a l'espai públic que obrís els punts de reflexió a la resta del veïnat i que pugues oferir solucions a les diferents problemàtiques i necessitats detectades. Amb el "Laboratori d'entitats a Rizal" es va proposar la creació d'un lloc de trobada i reflexió a l'espai públic entre diferents agents culturals del barri de Can Mas. Aquest espai vol esdevenir un marc de possibilitats obert a altres iniciatives que des del veïnat puguin enfortir la xarxa ciutadana i el seu paper en la creació del teixit cultural i social del barri.

Per propiciar aquesta situació es planteja una jornada de treball al parc de Rizal, fent del parc una plataforma de visibilitat i interrelació entre diferents iniciatives que porten una trajectòria a Can Mas moltes vegades amb poca incidència fora dels integrants específics de cada col·lectiu.

L'organització de la jornada va ser un espai d'assaig de col·laboració entre diferents organitzacions de Can Mas (Associació cultural Balafon, grup Cosir i xerrar, Associació Musulmana, PatinSSolidaris, Open-roulotte) que van treballar en xarxa pel disseny i producció de la trobada, a nivell de continguts, dinàmiques, comunicació i pressupost.

La jornada es planteja amb dos grans blocs, un espai de presentació i debat i un segon blog després del menjar amb espais d'intercanvi més informals produïts arrel de les intervencions dels diferents grups sobre el fet de habitar el parc.

21 d'octubre. Espai de formació Open-remolque/ Open-roulotte

Presentació de María García i Jose Daniel Campos del col·lectiu FAA, responsables del projecte Open-Remolque

Laboratori d'entitats. Desenvolupament de la jornada del 27 de novembre

Benvinguda, esmorçar i taules de treball.

Presentació del treball de les diferents entitats, grups del barri i convidats.

Presentacions a través de diferents artistes de treballs de creació, investigació i producció relacionats amb el barri de Can Mas. Dinàmica d'interacció entre ponents i assistents per activar diàlegs entorn a experiències en àmbits socials, artístics, culturals. Creació d'espais d'interacció al parc Rizal: espai de costura, espai de ràdio, espai de menjar, espai de jocs, espai de lectura.

Durant les presentacions es van anotant posibilitats, temes, idees. L'idea de construir una xarxa d'entitats que doni força a la comunitat i trenqui la por i els prejudicis cap al que no coneixem.

Es proposa la creació d'una Federació d'Entitats. Així com concretar activitats en relació a la creació de la xarxa.

Perspectives de futur

L'objectiu general dels projectes engegats a Ripollet, al qual se suma Aula a la deriva, passa per la creació de vincles i compromisos estables entre els diferents grups que, des de les pràctiques culturals, enforteixi el teixit social. Aquests vincles es poden concretar a nivell organitzatiu en una federació d'entitats.

D'altra banda, les oficines del Projecte d'Intervenció Integral al Barri de Can Mas, que ben aviat quedaran buides amb la fi del Projecte d'Intervenció Integral, es perfilen com un espai susceptible de ser reconvertit en un equipament cultural gestionat pels propis col·lectius i entitats, un espai compartit al qual assajar dinàmiques d'aprenentatge, construcció de coneixement i producció cultural.

Textos seleccionats





El col·lectiu FAAQ explica la seva experiència en l'ús de l'Open-remolque com a eina de dinamització social, cultural i activista a Granada, i l'apropiació que d'ella han fet diversos col·lectius de la Zona Norte de la ciutat. Open-remolque és un projecte bessó de l'Open-roulotte que neix paral·lelament a rel de la col·laboració entre el propi col·lectiu FAAQ i LaFundició.

Salah Malouli és artista i treballador cultural. D'origen marroquí ha treballat amb col·lectius de dones marroquines en processos culturals comunitaris.





OPEN-REMOLQUE. MAESTROS REMOLQUEROS DESDE 2010...

FAAQ

Open-Remolque es una iniciativa para intervenir el espacio público a través de un dispositivo móvil que está a disposición de los colectivos y personas del Distrito Norte de Granada.
http://openremolque.net

El contexto

El Distrito Norte, ubicado al Noroeste de la ciudad de Granada, se enmarca en un particular contexto paisajístico pautado por su condición periurbana, que le impone de antemano una situación de exclusión física y social en relación con la ciudad. Desde sus orígenes como zona residen- cial en los años 60 - y durante un período de 30 años- el Distrito Norte fue consolidando su carácter con la construcción de una continuada acumulación de promociones de viviendas sociales destinadas a dar cobijo a familias muy humildes procedentes de las cuevas y chabolas del Sacromonte y Barranco del Abogado, de asentamientos provisionales prefabricados o del medio rural de la provincia. Este crecimiento se vio incrementado con la construcción de bloques de viviendas protegidas y subvencionadas para familias de trabajadores, fenómeno corriente hasta la actualidad. De cara a la ciudad, nos encontramos en el sector históricamente más empobrecido y desfavorecido, que según denuncian los vecinos de las barriadas es un mal crónico que padecen. A esta realidad se añade la mixtura de etnias e inmigrantes más cuantiosa de la ciudad, que por un lado la enriquecen con su interculturalidad y por otro complejizan su exclusión. Los espacios públicos se caracterizan por su deficiente calidad, falta de definición o porque directamente continúan sin ser urbanizados. Pero lo interesante de esta situación es la forma en que los vecinos se han adaptado, apropiándose de la calle como espacio de sociabilización, transformado los espacios residuales en lugares de encuentro, lo que le aporta al distrito una vidilla de barrio pese a sus dificultades.

Fiorella Russo, extracto de su tesina sobre los espacios públicos de la Zona Norte.

El proceso

Después de realizar el proyecto Open-Roulotte en Barcelona junto a LaFundició, el colectivo FAAQ se propuso implementar ese proyecto en Granada. Empezaron por hablar con Pani Guzmán activista y dinamizador social de Zona Norte, a éste le encantó la idea y empezaron a contactar con otras personas y colectivos. Se hizo un proyecto de Innovación Docente con la investigadora Fiorella Russo, los profesores Alberto Matarán, Rafael de Latour y Virtudes Martinez y con estudiantes de Educación y Arquitectura. Gracias a la financiación de la Universidad de Granada se pudo adquirir un remolque de segunda mano que se tuneó bajo la dirección de Antonio Amador, el cual sugirió el cambio de nombre del proyecto: de “Open-Roulotte” a “Open-Remolque”. Luego se apuntó Francisco Jorge Nenclares, como parte del equipo de tuneo y más tarde como coordinador de los talleres entre estudiantes de la Universidad y colectivos de Norte. Open-Remolque duerme en un espacio de la Asociación de Parados Casería de Montijo. Además de con esa asociación se ha colaborado también con la Plataforma Ciudadana Zona Norte, la Asociación de Parados 28 de Febrero, SinBarrieras Teatro, y la Asociación Anaquerando, entre otros. Open-Remolque ha sido hasta el día de hoy soporte para teatro en la calle, performances, ruedas de prensa, castings, paellas, difusión callejera y desfiles de carnaval.

FAAQ[1] - Producción artesana de proyectos culturales

Decir que más que el uso, o el disfrute del arte, es el tema de la producción, y de cómo se produce el arte, el que puede cambiar a lo mejor una aprehensión de la realidad, y cambiar los resultados de esa producción. Ultimamente nos gusta mucho un director de cine, que se llama Pedro Costa, que ha ido sufriendo un proceso

1 http://faaq.info

de “desprofesionalización”, “amateurización” de su práctica. Siempre cuenta que para él fue fundamental llegar a un barrio de Lisboa (Fontainhas), que tenía que ser bastante curioso, bastante complejo…, estaba allí grabando una película, con focos, por la noche, y un vecino sale y le dice que se tiene que levantar a las 5 de la mañana para ir a trabajar, y que no puede dormir con los focos. En ese momento un director de cine puede hacer dos cosas: o mandar al jefe de producción simpático, que le pague algo, una habitación de hotel por ejemplo, o apagar los focos. Y desde entonces graba siempre con la luz natural, o con luz ambiente. Cuenta esa anécdota como la primera con la que comenzó ese proceso de “desprofesionalización” de su trabajo. Y a partir de ahí ha ido sufriendo una serie de transformaciones, que ha hecho que sus películas sean muy interesantes. Es un ejemplo muy claro de como las formas de producción subliman en el resultado.

Cuando empezamos a realizar este tipo de prácticas,



Acción del grupo de teatro del oprimido SinBarrierasTeatro, estudiantes del Colegio Santa Cristina de Casería de Montijo

Francisco J. Nenclares, artista y educador

¿Por qué comenzasteis a participar en actividades de este tipo, relacionadas con la creación de nuevas formas de vivir, de interrelacionarse, artísticas, formativas? ¿Cuáles son tus intereses para seguir?

Antonio Amador, vecino de la Zona Norte

En mi caso, yo empecé a participar, simplemente en la manera, en la educación que me dieron mis padres, de relacionarnos con los payos, con los castellanos. Porque mucha gente, te puedo hablar de mis primos no nos veían como muy integrados en la familia en cuestión de los payos..., y nosotros siempre íbamos con ellos..., pues gracias a los payos, yo se hacer esto, lo otro, ellos saben nuestro arte...

Vamos pa no enrrollarme mucho, yo empecé desde pequeño, empecé en una asociación: "Amigos de Almanjayar" de aquí del barrio, como niño y terminé como monitor, y la verdad que haces actividades, y te lías a crear, sobre todo enseñar, y a "quitarlos de la calle", eso es lo primordial.

Yo hablo por mi barrio, por enseñar a que tengamos cultura, y sepan apreciar lo que nos pueden transmitir o lo que yo puedo transmitir, y que ellos mismos se puedan desenvolver.

Lo que son las actividades así, me gustaría que hubiera más, más gente extranjera digamos, incluso gitanos..., me gustaría, que no fuera simplemente la idea del "castellano", el mover algo aquí en el barrio. De decir, "bueno pues vamos a hacer el Open-Remolque", y ha surgido por los castellanos. Podría haber surgido de otra raza, ¿no? Sería chulísimo. Que, ¿con el tiempo se hará?, por supuesto, hay fe, yo por lo menos la tengo.



la idea era un poco romper con las endogamias que las profesiones tienen asociadas, incidir en la idea de la interdisciplinariedad. Se trata de que la transmisión de conocimientos sea más amplia, porque muchas veces estás muy encerrado en tu propia profesión. A nosotros nos interesaba muchísimo mezclarnos con gente que conociese otros tipos de técnicas, que tuviese otros conocimientos. Y mezclarnos en la práctica, en la realidad, que era una de las carencias que nosotros detectábamos que era más fuerte en la universidad. Entonces en ese proceso hemos conocido gente muy interesante, que pertenece a ámbitos muy distintos, que tienen prácticas biopolíticas, que nos interesaban de alguna manera. Aunque las relaciones no están exentas nunca de controversia, lo cual es interesante, porque los conflictos que surgen del roce, es interesante ver cómo se negocian. El interés de la confrontación está en esas negociaciones, en cómo pactamos con "el otro".

El contenido de los bocadillos está extraído de las entrevistas realizadas por Francisco J. Nenclares a participantes del proyecto Open-Remolque. Primavera de 2011.

Estudiantes de Educación y Arquitectura

Sonia: *Es una manera práctica de acercarnos a la realidad, que no es solo teoría en la clase. Carmen: El meterte en un barrio como pueda ser "Almanjayar", es como que conoces otras realidades, con tus propios ojos, y ves que no es tan malo como lo pintan. En las clases estamos como "enquistados", cada uno en su burbuja, su realidad, pero no se preocupan por conocer las realidades de otras personas u otras culturas.*



Acción "Ágora de Montijo" realizada frente a la Delegación de Empleo de la Junta de Andalucía en Granada.

Santiago Cortés, Asociación de Parados Casería de Montijo

Dentro de estas prácticas, no puede ser de otra forma que la satisfacción de hacerlas, de querer cambiar un poco el mundo, empezando por mí mismo, y querer que los demás también se den cuenta de que todos estamos en el mismo barco, y que tenemos que hacer cosas. Entonces influye positivamente en el sentido de que por lo menos, el desánimo que tiene una persona cuando tiene una problemática, y se la cuenta al amigo de al lado, evidentemente eso no se queda dentro del grupo, y tiene mucha difusión, crea una voz de alarma, con la gente que participa, y colectivos que están como asociaciones de parados, o plataformas anti-crisis, que también trabajan por esta misma lucha, pues entre todos hacemos actos culturales, o reivindicación sobre nuestros derechos. Evidentemente, nos hemos enriquecido personalmente, e intelectualmente.

AQUELLA 'U' QUE SEPARA *NOU CATALÀ* DE *NO CATALÀ*

Salah Malouli

Siempre se ha hablado de "los de fuera" en tercera persona, estigmatizados en un papel no siempre positivo, utilizados por unos como espanto, por otros como pobres víctimas que hay que tutelar. *Nous Catalans*, *Nouvinguts*, *extranjeros*, *inmigrantes*, *ilegales*, *clandestinos*, *sin papeles* ¿Por dónde empiezo? Ante esta avalancha de términos y conceptos nuevos y viejos no encuentro mejores palabras para arrancar estas líneas que las de Rafael Pradas publicadas en su articulo en el periódico del 11/2011 *Nuevos catalanes, viejos dilemas* cuando decía: "En tiempo de crisis renace la tentación, individual o colectiva, de situar la inmigración en el punto de mira. De todo hay: demagogia, radicalidad, miedo, incertidumbre. Los prejuicios y temores frente al extranjero, forastero, diferente, no son nuevos. A más diferencia -color, lengua, religión, costumbres-, más temores. A más crisis y dificultad social, también, pero cuando abundan las posiciones «primero los de casa» es bueno tener memoria." sin embargo, desgraciadamente no hay peor amnésico que el que no quiere recordar.

Desde finales de los 90, la sociedad catalana está experimentado una metamorfosis parcial y silenciosa. Frente a esta nueva realidad, muchos deciden recurrir al miedo, generando un discurso populista y estéril, buscando y logrando efectos inmediatos a corto plazo. La frase "primero los de Casa" se ha convertido últimamente en un leit motiv a la hora de tratar todos los problemas políticos, sociales, económicos y hasta los que atañen a la identidad catalana y al concepto mismo de ciudadanía. "Todos no cabemos", decía Duran i Lleida en sus campañas electorales, y más los que por "desgracia" se llaman Mohamed o Mamadou. Da igual que hayan nacido y vivido toda su vida en Mataró o Lleida, que hablen perfectamente catalán y castellano, que bailen sardana al compás en la fiestas nacionales o que sean del Barça hasta la médula. Estos Nous catalans son y serán, para aquellos Catalans puros, los eternos No catalans, aquellos que el escritor Francesc Candel denominaba "los otros catalanes".

En su tristemente famoso, *Al Baix Empordà, Mohamed* articulo que publicó hace unos meses en su blog, Durán i Lleida lamenta que la mayoría de los bebés nacidos en Cataluña sean hijos de madres inmigradas. Decía: "Creo que tenemos un problema de natalidad, un problema demográfico importante, y pienso que también lo tenemos como catalanes. Ya sé que hay gente que no le da importancia y que incluso dirá que soy racista, pero creo que nos tendría que preocupar que el relevo generacional se vaya haciendo con personas de fuera". A todo se acostumbra uno, menos a la demagogia barata que, además de vacía de toda reflexión sensata, es falsa. Lo que el señor Duran i Lleida parece haber olvidado, es que por ley, estos nacidos en tierras catalanas ya no son personas de fuera, sino catalanes a tiempo completo y a pleno derecho.

Siempre he intentado no adoptar un pensamiento comunitario a la hora de diseñar estrategias para acciones o proyectos culturales y sociales… sin embargo, hace unos años empecé a trabajar de manera directa con la comunidad inmigrante a la que pertenezco, sobre todo la comunidad musulmana. Mi objetivo era intentar examinar de cerca los problemas que sufre esta comunidad e intentar encontrar soluciones reales en la medida de lo posible. El trabajo con los niños de origen inmigrante, sobre todo de origen magrebí, me ha permitido descubrir otra realidad cultural y sobre todo lingüística que desconocía al instalarme en Cataluña. Los niños catalanes de origen magrebí, o sea niños nacidos aquí, no practican en la mayoría de los casos la lengua de sus padres, la entienden perfectamente, la usan de vez en cuando, sin embargo recurren al castellano o catalán de forma espontánea cuando se trata de jugar, estudiar o simplemente relacionarse con amigos y profesores. Este detalle significativo me interpeló en su momento, haciendo que cambiase mi estrategia de trabajo por completo. El hecho de que estos niños eligen espontáneamente una lengua concreta para comunicarse es ya un signo fuerte de pertenencia a una cultura y a una sociedad. Sin embargo, a estos niños se les exige cada vez más esfuerzo para integrarse a un modelo de sociedad en continua construcción.

Las nuevas estadísticas apuntan al nacimiento de una nueva generación de catalanes de origen inmigrante que está pidiendo a gritos formar parte de esta gran

CASA a la que pertenecen por nacimiento. Estos “otros catalanes”, no quieren ser diferentes, tampoco quieren ser Los exóticos, sólo piden y exigen indiferencia ante su diferencia de origen, religión o color de piel. Catalunya como país y sociedad que aspira a ser justa y moderna tiene que aceptar e integrar a todos sus componentes culturales y sociales sin categorizar entre nuevos y viejos catalanes. Las sociedades modernas son cada vez más multiculturales, el reto es convertirlas en interculturales sin caer en el miedo a perder la identidad. Ésta es, a su vez, un acrecimiento de identidades que suman pero nunca restan.

Como colofón, me quedo con la famosa frase de Jordi Pujol que marcó toda una época, aquella época cuando catalán era «todo aquel que vive y trabaja en Catalunya y quiere serlo». Sabias palabras y sabio concepto.

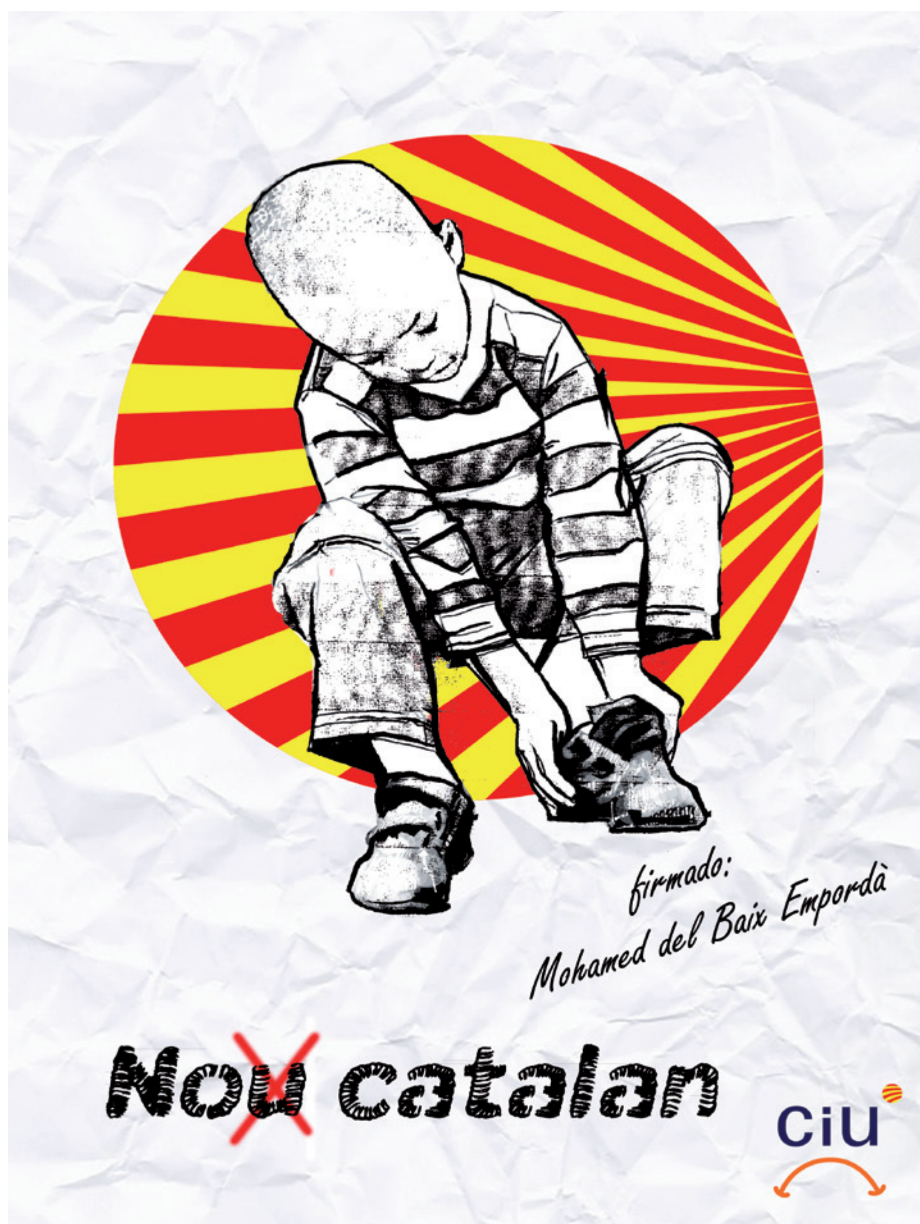
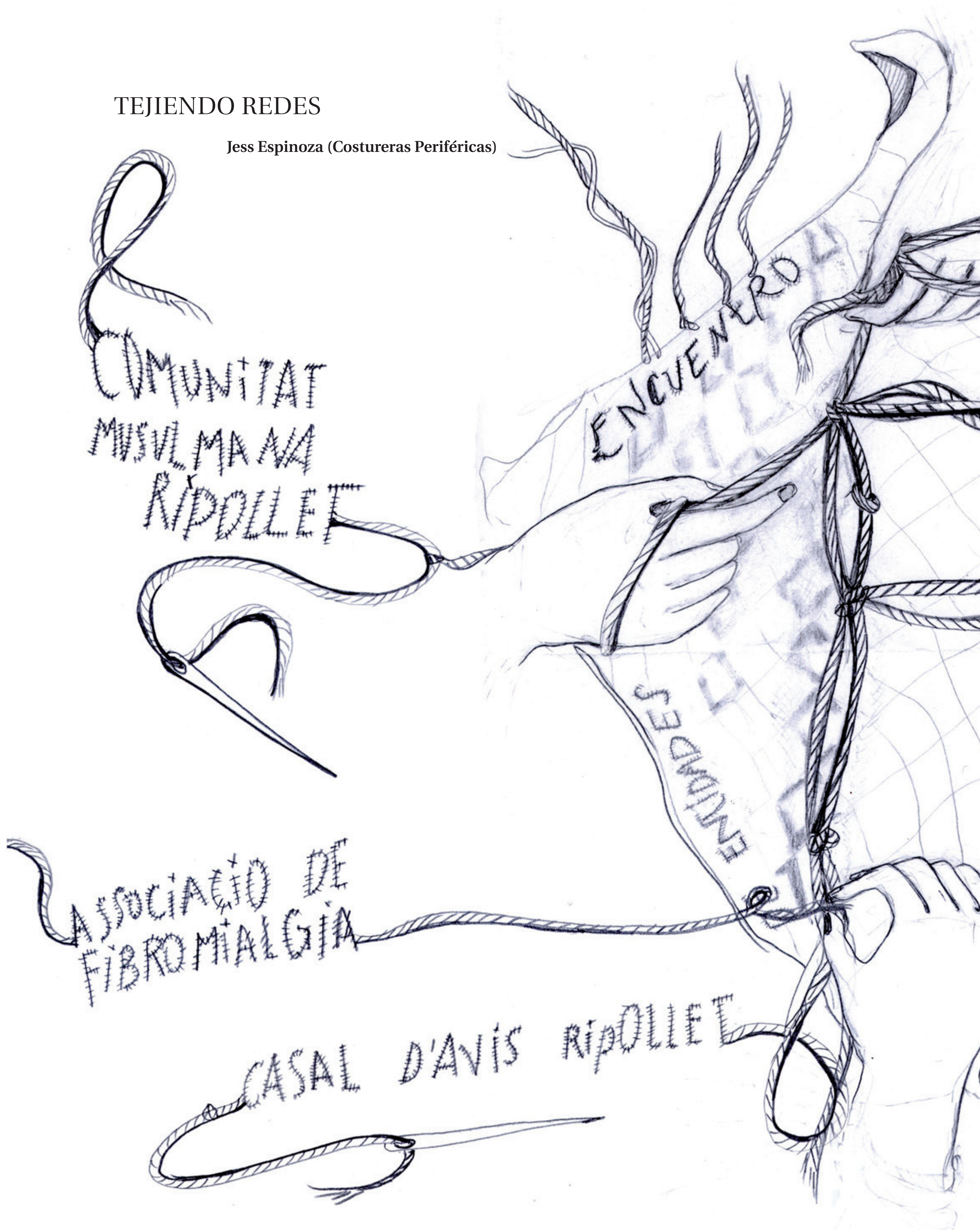


Ilustración: Salah Malouli

TEJIENDO REDES

Jess Espinoza (Costureras Periféricas)



COLECTIVO
COSIR I XERRAR

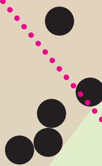
LABORATORIO

BALAFON

DE CAN MAS

PATINS SOLIDARIS

SABADELL





s a b

ad

e

75

LL

COM COL·LECTIVITZAR LA CULTURA A SABADELL

Aula a la deriva

En el moment en què moltes ciutats assumeixen estratègicament el valor de la cultura com a motor de dinamisme econòmic i social. En què es projecta sobre la cultura les virtuts de poder salvar l'economia, construir i negociar les identitats, avançar en la cohesió social, canviar els paradigmes i obrir nous cicles productius. És també el moment de què les persones i institucions que estan implicades en la creació, producció i disseminació de continguts culturals assumeixin un paper de revisió d'aquestes percepcions i la contrucció d'un contradiscurs. Un exercici de realisme que permeti situar el contrast necessari entre les expectatives i els resultats. L'activació lliure de les capacitats i el desenmascarament que hi projecten algunes polítiques culturals que busquen buidar i substituir a la creació cultural del seu veritable valor. La sensatesa de baixar els indicadors culturals a l'escala local permet, interrogar cara a cara a les persones implicades, les capacitats reals i les limitacions com elements d'identitat sobre els que cal sempre començar a treballar. Partir però de les sensacions personals per fer el retrat cultural d'una ciutat és un exercici de ponderació relativa. Fer-ho d'una ciutat com Sabadell, pot ser com deixar-se precipitar per un pou mai del tot curull per més que s'ompli. Al qual caldria aplicar i compartir altres criteris de valoració tan quantitativa com qualitativa, per no ser massa entusiastes ni per deixar-se envair pel constant desànim.

Aula a la deriva ha plantejat a Sabadell la realització d'un exercici participat de diagnosi cultural. L'obertura d'un procés incert d'aproximació a l'avaluació cultural però, de trobada certa amb les persones que actuen com agents culturals en rols diversos i sovint contradictoris. Voluntaris i professionals. Associacionisme i activisme. Tradició renovada i esclerosi sense sortida. Conjuntament i amb la implicació de l'agrupació Acció cultural metropolitana, ha iniciat una valoració de la capacitat cultural local des de l'autogestió dels recursos, la connexió entre iniciatives locals i el reconeixement dels lligams externs amb experiències similars i complementàries. Aquesta proposta s'ha concretat en l'organització de trobades de diagnosi participada i de reflexió col·lectiva. Mitjançant entrevistes a grups i persones implicades en accions i iniciatives culturals de ciutat i comarca s'han plantejat temes sobre les formes i les dificultats de l'autogestió cultural, sobre el reconeixement de totes les iniciatives existents, els recursos utilitzats i el patrimoni disponible. Creiem que la ciutat disposa d'un important patrimoni cultural generat per les iniciatives culturals autònomes. Aquest es pot especificar inicialment en les experiències creatives realitzades i en la documentació conservada en els arxius de les entitats, que constitueixen la base d'un relat de ciutat que cal rellegir i actualitzar. Conèixer aquest patrimoni i les infraestructures amb què cada iniciativa compta, ens permet entendre el nivell d'intercanvi que es pot donar i les oportunitats que poden aparèixer en propiciar un ús compartit dels recursos: llocs de trobada, espais d'exposició, auditoris, aules… Així com els instruments i les eines de comunicació disponibles que cal connectar i complementar en el reconeixement i el respecte per l'autonomia de cadascuna de les iniciatives.

El procés es va iniciar amb una prospecció de les dinàmiques culturals que podien ser interlocutors i amb els que poder compartir els objectius del programa. Es van fer una sèrie d'entrevistes amb diferents agents culturals de la ciutat que responien a perfils lligats a la creació, a les associacions de dinamització cultural, a les entitats que actuaven a nivell de barri, amb interès temàtic o sectorial: treball amb joves, temàtiques ambientals… La metodologia que es va acordar va ser la de generar un encontre setmanal que ha servit de punt de trobada a partir del qual intercanviar experiències i compartir l'anàlisi de la situació cultural de la ciutat. La redacció d'una crònica de cada un dels encontres i la seva difusió pública ha servit de seguiment col·lectiu de la dinàmica i de bases per un intercanvi de renovació i reconeixement de les dinàmiques cultural a nivell d'agent i ciutadans. Totes les cròniques es poden consultar en el blog d'Acció cultural metropolitana:
http://accioculturalmetropolitana.wordpress.com

Som conscients de participar d'un canvi de cicle cultural, no només pels problemes econòmics derivats de desmantellar premeditadament les polítiques culturals públiques. Tampoc únicament pel canvi del rol

que les tecnologies de la comunicació poden propiciar en l'exercici de la pulsió ciutadana. Creiem que ens cal com a creadors i productors culturals, rastrejar les activitats des de la seva base d'execució, compartint de primera ma les dificultats i els límits organitzatius. No es tracta de fer una diagnosi de la qualitat de les realitzacions culturals que es realitzen en el conjunt de la ciutat, això mereixeria un altre estudi i valoració que volem deixar per una altra ocasió. Sinó més aviat ens agradaria participar d'una complicitat que vol acompanyar el fer diari de les persones que hi dediquen esforços. Que aposten una vegada i una altra el seu entusiasme per viure la ciutat des d'altres criteris de relació. Comprometent-se en iniciatives culturals en les que encara hi perviu l'entusiasme, la necessitat de trobar-se i les possibilitats innagotables de seguir construint junts significats i canvis reals o imaginaris, més enllà de les places buides i els centres comercials plens.
Ens mou la descoberta constant del desconegut, d'iniciatives noves que ens facin observar la ciutat de manera passional. Però també ens commou, saber de la constància d'iniciatives incansables, que han superat constants dificultats i que continuen assumint la capacitat d'empènyer institucions culturals ciutadanes, en l'època de la comercialització total de la cultura de masses aplanadora de la diversitat. Situats en la confluència entre el patrimoni cultural ciutadà, que ha sobreviscut a la repressió de la dictadura i posteriorment al relativisme de l'individualisme neoliberal, i la renovació que les necessitats de recomposició social reclamen a la cultura viva, es pot donar l'espai per repensar i sobre tot actuar en la construcció d'una nova dimensió cultural ciutadana.

El procés desenvolupat sota el nom "Com col·lectivitzar la cultura a Sabadell", busca reconèixer la varietat de l'activitat cultural ciutadana. Aquella realitzada especialment per iniciatives independents, per institucions associatives del teixit ciutadà, o sorgides de la voluntat de la creació autònoma per part directa dels seus creadors. Entenem que s'enceta com un procés de llarga durada que vol fixar però, uns objectius que acceptats com a condicions, han de reforçar tot el seguiment i la valoració dels resultats previstos que es vagin aconseguint, i alhora integrar tots els imprevisibles.

Voluntat d'obertura

Entenem per iniciatives culturals ciutadanes, aquelles que parteixen dels recursos i les necessitats de les persones que les promouen. Que busquen la trobada col·lectiva i l'intercanvi entre iguals per la generació de continguts, significats i experiències. Que tenen els seus interessos emmarcats en un únic interès temàtic o que busquen una interrelació de sabers populars i formats d'intercomunicació nous.

Nivell d'autogestió

Reclamem una referència directa amb les iniciatives cooperatives vinculades a la innovació cultural obrera que ha estat el germen, no del tot reconegut, de la nostra construcció social. Volem valorar en elles el nivell d'autogestió cultural aconseguida com una condició qualitativa. Autogestió no només dels recursos econòmics, sinó per sobre d'aquests, dels arguments, els continguts programàtics i la capacitat lliure d'establir complicitats i aliances.

Valor relacional

La cultura que ens interessa és aquella que es fa des de persones que en són productores des d'una situació particular i que va adreçada a altres persones que no en són consumidores sinó coautores i còmplices. La cultura com a creació conjunta d'un lloc de trobada. Que fa d'aquesta trobada l'acte fundacional de l'acord fecundant i transformador. L'emancipació que se'n deriva d'aquest acte fertilitza tota creació i desemmascara tota manipulació i suplantació política o corporativa.

Interconnexió

La no dependència, és a dir la independència de les iniciatives culturals, les aboca inevitablement a l'establiment de lligams lliures, a interconnexions per afinitat, a una obertura cultural en el reconeixement de la diferència. Unes complicitats en la construcció de xarxes cooperatives que connectin tots els interessos possibles, que no permetin que res de l'imprescindible de l'activitat cultural en quedi fora: les emocions i les necessitats quotidianes. L'alimentació, la salut, el treball i el lleure. El profit del coneixement i els sabers inútils. L'encontre de totes les edats en compartir una cultura múltiple en una vida única.

Administració i projecció del patrimoni cultural ciutadà

Malgrat que els sabers que realitzen les activitats culturals siguin més una experiència dissolta que la fixació o precipitació de l'objecte del desig. La consecució cultural ciutadana ha generat sempre documents, imatges i espais relacionals que cal acumular i guardar, gestionar i protegir. Aquest patrimoni cultural pot ser quelcom que es deixi perdre, com ha passat lamentablement tantes vegades, o en la situació d'atac al model de cultura pública, quelcom a recuperar des de la vinculació a un llegat popular que cal rellançar com un exercici de consolidació i projecció de l'autonomia i la cohesió social que necessitem. Una aposta per rellegir

aquest llegat projectívament, per reactivar la seva força en el cúmul d'experiències que tresoreja, per consolidar la creació actual en reptes més grans i en una complicitat més propera.

Els texts d'encàrrec que s'inclouen en aquesta publicació, responen a la selecció de dues de les moltes mirades que i reflexions que sobre la dinàmica cultural d'una ciutat com Sabadell es poden donar. Amb la mateixa intenció que cada trobada queda reflectida en una crònica escrita, es necessari seguir guanyant reflexions encarregades que vagin generant un pòsit d'opinions útils i compromeses en l'activació cultural de la ciutat.

El primer text de **Gemma Cascón**, és un retrat que es pretén general sobre les dinàmiques i pràctiques culturals que es donen a Sabadell. La seva doble condició de fotògrafa artística i responsable d'una empresa de difusió cultural que s'ocupa de comunicar i seleccionar l'agenda cultural local, pot proporcionar des del seu coneixement de proximitat, una instantània de les virtuts i mancances de la situació cultural.

El segon text respon a un altre perfil. **Alex Benzie** és un novel·lista escocés de reconeguda vàlua que fa uns anys que resideix a Sabadell. La seva és una reflexió sobre el repte i les dificultats externes que es poden donar a la voluntat de traçar i projectar una cultura local comunitària en una època de polítiques i indústries culturals globals.


LG
AIGO DIFERENTES
AD
GRUP DE JOVES
101

EL PANORAMA CULTURAL A SABADELL. UNA APROXIMACIÓ

Gemma Cascón

Dóna la sensació de que Sabadell és una ciutat que no s'acaba de trobar a ella mateixa. Una ciutat que no es coneix prou ni tampoc es reconeix. Fer-ne una descripció potser ens costaria més que no pas fer la de qualsevol altra ciutat que haguéssim visitat recentment com a turistes. Sabadell té unes proporcions que la situen com una ciutat gran si la comparem amb Sant Quirze però més aviat petita si ho fem amb Barcelona. Una ciutat mitjana que no acaba de sentir-se orgullosa d'ella mateixa perquè té la capital com a referència i això sempre empetiteix. Més aviat hem tendit a tenir-la com a model a imitar o envejar i a lamentar-nos de tot el que no teniem, infravalorant el que aquí es feia i despreocupant-nos alhora de buscar la nostra pròpia identitat cultural. Tot i tenir pretensions i ser ambiciosa, camina una mica a les palpentes. Potser perquè així com existeix un Observatori de l'economia local no disposem de cap Observatori de la Cultura i el Mapa Cultural elaborat l'any 1994 demana una revisió/actualització.

Estem parlant d'una ciutat de serveis, amb una piràmide social força equilibrada, caracteritzada per un passat industrial que ha marcat la seva fisonomia (ciutat-fàbrica) i que alhora ha deixat una herència patrimonial sobre la qual s'ha articulat poc el discurs que havia de vincular creació amb producció i cultura amb treball. Els anys d'eufòria generalitzada han donat pas a una etapa de retrocés, marcada bàsicament per la crisi econòmica. Com molts d'altres municipis, hem caigut en l'error de sent petits voler ser grans. Tenir grans auditoris, teatres, museus, acollir grans produccions…. Un clar exemple a Sabadell és el projecte Ciutat de la Cultura, que havia d'incloure un gran equipament musical, una escola de música, dues noves sales teatrals, un complex museístic al Vapor Turull, etc, i que ha quedat paralitzat sense haver iniciat les obres. S'ha vist que aquest model de grandeses no és econòmicament viable i ara cal trobar noves fórmules/estratègies creatives que permetin fer producció cultural adaptada a les particularitats i a les economies de cada ciutat.

Sabadell és una ciutat que ha crescut en la diversitat i multiculturalitat gràcies als nouvinguts, de l'Estat Espanyol en un principi i d'altres països més endavant, que han viscut sense massa visibilitat i han hagut de crear els seus propis centres de relació. No és casualitat que l'associacionisme sigui un tret idiosincràtic de Sabadell, que destaca pel seu elevat número d'associacions, però alhora el número d'associats és molt baix. Una ciutat que tenia la possibilitat d'establir forts vincles entre tots els barris, centre inclòs, perquè sentíssim que formàven part d'un tot, i en canvi trobarem poca gent que sigui capaç d'anomenar un per un tots els barris que conformen la ciutat perquè a la majoria d'ells segurament no hi ha estat mai. La relació centre-perifèria constitueix un dels aspectes més importants en parlar d'una ciutat equilibrada, i a Sabadell, aquesta relació, és mínima. Alguns barris, com Can n'Oriach, tenen prou entitat com per sentir-se ciutat dins la ciutat, amb una microcultura que omple algunes necessitats i fins i tot un espai com el Pub Griffin que ofereix una programació estable de jazz prou envejable i La Sala Miguel Hernández amb una bona programació infantil. Des dels barris es generen moltes propostes que no arriben a la resta de la població. La major part d'oferta cultural oficial de la ciutat té lloc al centre. Així, ens trobem amb una ciutat que si bé apropa la cultura als barris en canvi no apropa els barris a la cultura.

La política cultural de les administracions locals ha fet, en els darrers temps, una inversió en equipaments de barri alhora que es potenciava la festa i la recuperació del carrer i també s'ha passat per l'espectacularització, ja sigui pel que fa a equipaments com esdeveniments. En els últims anys, s'ha potenciat la creació de biblioteques com a equipament cultural bàsic on no només es transforma la informació en coneixement sinó que també es vol que siguin centres culturals polivalents (formació, difusió artística, arxiu…) substituint el paper que tenien els centres cívics, creats com equipaments de proximitat, on ara es potencia el seu rol participatiu i de suport al teixit associatiu. El repte és materialitzar el desenvolupament comunitari centrat en la proximitat i la participació, mitjançant la cultura, per crear una societat tolerant, oberta i creativa.

Sabadell disposa d'una infraestructura cultural bàsica,

i també d'alguns nuclis artístics d'interès prou consolidats com és el cas de l'Orquestra Simfònica del Vallès, els Amics de l'Òpera de Sabadell o l'Estruch. Pel que fa a programació es potencia molt especialment la cultura familiar i la popular i també una cultura basada en l'oci i l'espectacle. Tenim una oferta diversa, encara que poc equilibrada i alhora limitada de música clàssica i moderna, òpera, teatre, circ, dansa, arts performàtiques, cinema... La proximitat amb Barcelona provoca un fàcil desplaçament del públic cultural sabadellenc cap a la capital per la qualitat i quantitat de l'oferta, fet que provoca de forma automàtica una disminució del públic local. Alhora, el que no marxa, és fidel a pocs espais, normalment al del seu barri d'influència i es desplaça poc per altres zones o barris. Es pot dir que cada espai té el seu públic i això provoca sovint el desconeixement i desinterès del que es fa a la resta. També caldria saber com fer-ho per implicar els nous públics. El museus no són ni reclam turístic ni d'especial interès per a la població. El seu públic majoritari són les escoles. Pel que fa al cinema hi ha una sola entitat, el Cineclub Sabadell, que es dedica de forma estable a la difusió i estudi del setè art, sense un espai propi identificat, fet que el converteix en poc visible. També apareixen buits, com les arts visuals, que es troben poc representades. És important saber que al creador local l'hi costa de trobar formes de visiblitat a la pròpia ciutat. El suport a la investigació, creació, producció i difusió artístiques és escàs. Tampoc es troben massa opcions de formació contínua per a cada especialitat, ni espais d'intercanvi i relació, taules de debat, tallers, cursos, etc. Qui són els creadors locals? S'els coneix?

Una bona part de la producció cultural local la fan les entitats, associacions, companyies, col·lectius, individus… que prenen la iniciativa i dediquen temps i energia a projectes que han de ser compartits i fruïts per altres. Una cultura local que és bàsicament amateur i això significa que disposen de pocs recursos i una limitació clara de capacitat de gestió i de temps, ja que funcionen gràcies a persones que treballen de forma voluntària portant a terme una tasca no professional, sovint sense tenir una formació específica per al lloc que ocupen. El programa cultural que ofereixen és prou ampli tot i que els nivells de qualitat no sempre són fàcils d'assolir.

La iniciativa privada és té dificultats per oferir propostes culturals que alhora siguin rendibles econòmicament. En alguns casos s'ha vist que constituïnt-se com a entitat es podia optar a ajuts públics. D'altra banda, les formes de messenatge s'han vist reduïdes per culpa de la crisi econòmica.

Hi ha una part de la cultura es manté poc visible perquè de vegades no se sap trobar la manera de de fer promoció o difusió, d'altres perquè s'ha topat amb impediments legals, però també perquè no s'ha pensat que es podien crear sinèrgies entre els agents culturals de la ciutat i propiciar accions col·lectives. Actualment hi ha molts nodes d'acció dispersos que no interactuen ni es coneixen i rares vegades sumen esforços. Seria bo generar un espai on compartir, debatre, posar en comú, qüestionar, aportar idees. Les xarxes socials, l'espai web, els blocs, han permès millorar la comunicació i difusió d'aquesta cultura no visible però tot i així no se sap treure prou suc de les possibilitats comunicatives que es tenen a l'abast i encara menys aprofitar el potencial dels mitjans de comunciació locals. Tampoc s'ha de caure en l'error de pensar que tenir presència a les xarxes socials és suficient. Si es té en compte que el 50 % de la població fins fa ben poc no disposava d'ordinador, entendrem clarament que calen altres formes de comunicació.

En resum, podria dir que el panorama cultural de Sabadell apareix com quelcom fragmentat, irregular, desequilibrat, on hi manca diàleg i espais de relació entre les parts, sense una base sòlida que marqui unes línies d'actuació clares i coherents i sense un esperit col·lectiu que faci créixer el tot a partir de les parts. Si l'administració local és l'encarregada de definir un projecte cultural clar que s'ha de portar a terme en col·laboració amb les institucions, els agents i el teixit cultural i associactiu local, cal que es faci bé. Actualment falta la consciència de formar part d'una maquinària cultural. Diria que pocs d'aquests col·laboradors tenen clar quin és el seu paper dins del conjunt, quina és la seva funció, per què i per qui fan cultura i més enllà, què significa fer cultura a nivell local en l'actualitat i, d'altra banda, en un entorn econòmic tant àrid com el que ens envolta quines possibiltitats noves se'ns obren.

I si penséssim també en altres formes de cultura? En aquelles que impliquin generar coneixement, reflexió, pensament, les que qüestionin el propi sistema i fins i tot sigui capaces de provocar canvis en altres àmbits?

Afortunadament sembla que la necessitat ens fa moure i es comencen a detectar canvis positius i noves iniciatives. Gent que ha vist que l'única manera de fer créixer l'engranatge cultural és passar a l'acció.

THE QUESTION OF CULTURE

Alex Benzie

To consider the question of "culture", where else to go but internet culture's standard repository of all human knowledge and wisdom, namely Wikipedia, which defines the word as follows:

"Excellence of taste in the fine arts and humanities, also known as high culture"; "An integrated pattern of human knowledge, belief, and behaviour that depends upon the capacity for symbolic thought and social learning"; "The set of shared attitudes, values, goals, and practices that characterises an institution, organisation, or group".

The first definition is, of course, highly conservative, class-based. Fine arts, high culture; this is the language of museums, galleries, libraries, palaces of music. It is the individual who "cultivates" herself, achieving "excellence of taste" (whatever this means) through immersion in the products of "fine arts". But though the second definition is intended in the anthropological sense, as when for example we speak of Egyptian or Aztec culture, definitions two and three seem to me to be in some ways convergent; a "culture" arises through shared activity, common beliefs, a single purpose. The term also implies a multiplicity of cultures with different, or at least varying, customs and outlooks, exclusive modes of thought, occasionally overlapping, but mostly self-contained. These may be shared among culture-mates by virtue of common experience, by belonging to a particular nationality, city, locality, or even simply through shared interests. The many cultures represented by the metropolitan experience, fragmented interest-groups, their isolation recently broken by the communicative power of the internet, belong to this diffuse culture of shared interests; we speak of shopping culture, television culture, football culture. In Britain, the eighties saw "yuppie" culture, largely an invention of the UK's overwhelmingly right-wing press, being a group of young shares-speculators cashing in on the vulture-capitalism unleashed by Thatcherism; the nineties saw "lad" culture, a culture of aggressive machismo, indicating a rightward drift within mainstream politics as a result of constant propaganda. Sometimes, if a culture does not exist, it must be created; and the UK press are past masters at giving a social tendency the name of a culture, thereby bringing cohesion among a group which, by its nature, has none.
But the word "culture" invites a certain confusion. An artist in any discipline is, after all, as much a product of a culture as s/he is a cultural producer, whether this production is expressed in conformity with, or in rebellion against, her/his context. This expression may take forms unique to the culture s/he belongs to, or identifies with, or it may explicitly or implicitly reject belonging or identification. In fact, the rejection of belonging or identification may well be the only honest work of the artist, but that's another discussion. There are current debates on how "cultural production" (a deadly phrase which seems to confine art to a branch of the "leisure industry") can escape the bounds of the "cultured", that is, the institutional realm of museums, galleries, libraries, concert-halls and opera-houses, a conservative system of mediation by curators and directors who can be trusted, because of their "excellence in taste", to supply "cultural product" to appreciative, passive consumers of "high culture". (Of course, revolutionary curators and directors and "cultural managers" who subvert the conservative idea of the "big venue", attempting to break down the hegemony of the exhibition and the gallery to bring cultural product into the streets, are also imposing their critical tastes upon the audience -- with positive intentions, perhaps, but diktat is still diktat.)

The whole question of culture, of cultures, and of "being cultured", reminds me strongly of the year 1990, when a good example of the conflict between cultural producers and cultural mandarins occurred in my home city.

In 1990, kulchur "happened" to Glasgow. "Kulchur" is how the word "culture" is pronounced in Glasgow's local dialect of English, and how Glasgow people pronounce the word, with especially jokey relish, when they attempt to puncture the pretentions of cultural managers and producers, which they do often, and which they got the chance to do often in 1990, when Glasgow was promoted by the UK government as the European Kulchural Capital for that year, and to every-

S.C.R. EL CIERVO
TEATRE
EL CIERVO
2012
MOSTRA DE TEATRE
CIERVOS PER UN DIA
26

TEATRE
Sant Vicenç
103
Els Pastorets

one's astonishment, including mine, landed it. Glasgow? Cultural Capital of Europe? Why?

You need to know the background, to understand the puzzlement of the average Glaswegian as to why we deserved the honour; perhaps you need to have been born Glaswegian. What on earth had we contributed to planetary culture, up until 1990? A small and frankly undistinguished artistic movement called The Glasgow Boys, who spent most of their painting time in France. A novel, No Mean City, co-written by a Glaswegian who provided the book with its passionate centre, and an English journalist who made it readable, temporarily famous in the 1930s for lifting the rock upon Glasgow's underside of violent razor-gangs and insanitary ghettos, giving the city an enduring, almost indelible image as a den of hard-men and psychos. We spoke of football culture, and the culture of the pub, the art-forms we most excel at, but kulchur? like, culture-culture? Well, of course, Charles Rennie Mackintosh, and Alistair Gray's Lanark, those were givens, but what else? Why, in other words, would anyone want to land kulchur on our heads, when, in the words of a character in Gray's classic novel, "imaginatively Glasgow exists as a music hall song and a few bad novels -- for that's all we've given to the world"?

The Glasgow Council website seems to remember a far different event to the one I recall. "Glasgow in 1990", it declares, "was the first British city to implement a strategy where the arts were used as a catalyst for urban regeneration ... The positive economic repercussions of this successful policy have been huge, and are still being felt well into the new millennium". For "urban regeneration", read "a once in a lifetime opportunity for the Council to demolish, re-zone, gentrify"; for "positive economic repercussions", read "lining developers' pockets, while polishing up the city's nationally poor, and internationally non-existent, image".

Local culture, it should go without saying, went unsupported, because Glasgow's rich history of working-class resistance was an embarrassment to the city's Labour administration, which was Blairite long before there was such a thing as Tony Blair. As a result, a group of cultural producers including authors, artists and actors created a rival "Workers' City", which, though far smaller in scale than the Main Event, organised readings, exhibitions and meetings in public halls, school halls, and other places ignored by the Council's financial largesse. In contrast, the Council's kulchural programme included visits by the Bolshoi Ballet, Frank Sinatra -- over half a million pounds spent on a concert in a football stadium -- and Luciano Pavarotti, who took his private jet from Zurich, sang for half an hour, pocketed eight hundred thousand pounds, and flew back again. There were rumours that the public budget had been raided, in order to pay for the year-long festival; money essentially stolen from schools, roads, housing.

A greater contrast between visions of culture, or even "kulchur", could not be imagined. I remember thinking at the time that the Council, headed by Lord Provost (Scottish equivalent to Mayor) Pat Lally, was behaving like the proverbial Texan farmer who discovers oil on his land, spending mad amounts of money on "the best", a fleet of Rolls Royces, gold bathroom taps and a marble bath, a diamond-encrusted toilet seat. Fly Pavarotti to bless us all with half an hour of his golden voice? No problem, money no object. Only "the best" for the European Cultural Capital.

Glasgow's experience, sadly, was not unique, nor was it even new; one of a lineage of "great exhibitions", of which Glasgow, like Barcelona, had two in the years before the Second World War. These occasions manage our expectations of culture, impose a cultural agenda upon us, demand that culture should either work in service for "urban regeneration", with "positive economic repercussions", or else be deemed worthless, beneath notice, and worse still, ineligible for public support. But I have rarely ever felt so ashamed of living in a city whose council was so culturally clueless that it leveraged the title conferred upon it to hire Frank Sinatra and Luciano Pavarotti at a combined cost of almost a million and a half pounds, and sat back satisfied that this publicity stunt qualified Glasgow as a city of world-class "kulchur". Good thing the pubs were open later than usual that year.


ImpaktesVisuals
Graffiti Shop & Gallery
montana
IMPAKTES VISUALS
T.N.T


SANT BOI



Sant

DERIVA A SANT BOI DE LLOBREGAT. COL·LABORACIÓ AMB LA PLATAFORMA ATENEU SANTBOIÀ

Aula a la deriva

L'Ateneu Santboià té el seu origen a finals del segle XIX[1]: l'any 1899 els components de la Coral "La Marsellesa" funden l'Ateneu Instructiu i Recreatiu que es converteix en un potent dinamitzador de la vida cultural i social del poble. L'any 1905 s'inscriurà oficialment en el Govern Civil com a Ateneu Santboià i mantindrà la seva activitat fins a finals dels anys 90 del segle XX. El període democràtic coincideix amb el declivi de l'entitat fins que el 1996 és adquirit en una irregular subhasta per l'empresa constructora Pichuki S.L.. Des de llavors l'edifici és ocupat per un grup de joves que, sota el nom de Col·lectiu Ateneu Santboià, organitza de manera autogestionada activitats culturals i reclama la propietat de la històrica entitat per al poble. Aquesta situació es manté fins l'any 2010 en que l'edifici és adquirit per l'Ajuntament de Sant Boi i passa a ser de titularitat municipal. Aquell mateix any es crea una Comissió Ciutadana - formada per diversos responsables polítics i tècnics de l'Ajuntament de Sant Boi i representants de diverses entitats del municipi agrupades en la Plataforma per un Ateneu Independent i Autogestionat, entre les que s'hi compta el Col·lectiu Amics de l'Ateneu- per redactar un pla d'usos del futur equipament cultural. Aquest pla[2] contempla una profunda reforma arquitectònica de l'equipament doncs, entre d'altres motius, varis edificis es troben en estat de ruïna imminent. Pot dir-se que la repercussió de la crisi econòmica a l'administració local ha evitat que s'escometessin les reformes.

Aquest aplaçament indefinit de les reformes arquitectòniques ha trasbalsat els plans inicialment traçats per la Comissió Ciutadana i ha forçat aquesta a un canvi de funció: ja no pot ser l'encarregada de definir i supervisar el desenvolupament del Pla d'Usos de l'Ateneu Santboià, doncs sense la reforma dels espais és inaplicable, i s'ha hagut de transformat de manera tàcita en un organisme que rep propostes d'ús de diferents col·lectius i entitats del municipi. En la pràctica trobem espais i protocols no definits i no són poques les propostes d'activitat que no passen per la Comissió, sinó que són directament aprovades per la Plataforma o directament programades des de diferents àrees de l'Ajuntament. En certa manera, això està desacreditant la Comissió com a òrgan legítim de gestió compartida i està polaritzant les posicions entre la plataforma d'entitats: uns i altres interpreten que la part contrària està prenent decisions de manera unilateral.

Aquesta situació no és aliena, evidentment, a les relacions que durant tots els anys d'ocupació de l'Ateneu han establert el col·lectiu i l'Ajuntament: D'una banda el col·lectiu acredita els anys de resistència davant l'especulació immobiliària que amenaçava l'edifici, davant el que entén com a desídia per part de l'administració local; de l'altra, els responsables municipals es postulen com a garants de l'accés públic a l'equipament i de que no serà apropiat en exclusiva pel col·lectiu i sectors socials afins; des d'una perspectiva diametralment oposada el col·lectiu es veu a si mateix com un representant vàlid de la ciutadania autoorganitzada enfront d'un govern local tendent al control i la burocratització dels espais públics. En canvi, sembla que els responsables municipals entenen que l'acció del col·lectiu durant els anys d'ocupació no ha afavorit l'inclusió i participació d'altres grups de població.

En aquest complex escenari s'imposava una actuació sensible al delicat equilibri i entesa a que havien arribat les parts, que contribuís a generar confiança entre elles en comptes d'aixecar suspicàcies. Per aquest motiu la nostra aportació al context s'ha limitat a: 1. Establir un primer contacte amb els principals actors. 2. Col·laborar i participar en iniciatives engegades per la pròpia Plataforma (jornada de presentació durant la Fira de la Puríssima). 3. També vàrem llençar una primera proposta de treball col·lectiu sobre el Jardí de l'Ateneu, que a hores d'ara és un dels pocs espais practicables de l'edifici; la proposta volia fer servir el disseny i dinamització del jardí com un dispositiu per implicar altres entitats i col·lectius del municipi que fins avui han mirat amb recel l'espai de l'Ateneu, en base, moltes vegades, als prejudicis sobre els espais ocupats i autogestionats.

Textos seleccionats

Els textos seleccionats per ampliar la visió sobre la deriva a l'Ateneu Santboià han estat dos: d'una banda el text "Un jardín de colaboraciones", signat pel col·lectiu de Granada FAAQ, i que es va publicar originalment l'any 2009 a la cartografia d'Aulagarden editada per Aulabierta. Aulagarden va ser una experiència pionera a l'estat espanyol de gestió col·lectiva d'un espai verd a dins de la institució universitària que, al igual que pretén la nostra proposta de treball a Sant Boi, va sumar i coordinar els desitjos, coneixements i treball de grups diversos per dissenyar, crear i gestionar un espai

1 Un resum força complert de la història de l'Ateneu Santboià pot trobar-se a http://www.ateneusantboia.org/historia/ (visitat per últim cop 13/1/2012).

2 El podeu descarregar a http://www.santboi.cat/fotos/participa/CONCLUSIONS%20COMISSI%D3%20CIUTADANA%20ATENEU%20SANTBOI%C0.pdf

enjardinat que havia de ser alhora un lloc de trobada, socialització i creació cultural comunitària. L'altre text és un extracte de l'entrevista realitzada per Sitesize i LaFundició a Xavi Pérez, director del Centre Cultural Cal Ninyo a Sant Boi i tècnic de l'Àrea de participació ciutadana de l'Ajuntament del mateix municipi. En la seva extensa trajectòria professional dins de l'àmbit de la gestió cultural, destaca haver estat un dels membres fundadors de l'Ateneu Nou Barris i de la xarxa de comunitats creatives per la transformació social Artibarri. Xavi Pérez ha estat d'una manera diplomàtica, des que l'edifici de l'Ateneu Santboià va ser adquirit pel consistori, un valedor i impulsor de la gestió ciutadana de l'equipament davant la pròpia administració local, defensant la labor del col·lectiu de joves que el dinamitzen i fomentant la seva formació. Al llarg de l'entrevista reflexiona sobre aquesta relació entre societat civil, autogestió cultural, administració pública i models de governança.





AULAGARDEN, UN JARDÍN DE COLABORACIONES

FAAQ

Aulagarden crece en Aulabierta, que fue un proyecto de autoformación gestionado por estudiantes en la Facultad de Bellas Artes de Granada, y tuvo sus momentos de máxima actividad entre 2004 y 2010. Aulabierta fue un espacio de conexión entre la universidad y otros contextos (profesional, social...), un lugar que permitía salvar el desfase existente entre el aprendizaje y su puesta en práctica, que ponía a trabajar de otra forma las relaciones entre los roles universitarios (profesores, alumnos, PAS) y también introducía otros nuevos (colaboradores externos). Aulabierta se constituyó como una plataforma para activar la investigación y la producción de conocimiento, retomando el carácter social de éste como algo colectivamente construido.

Tras Aulabierta no había un colectivo fijo de personas, sino diferentes grupos de coordinación que utilizaban la metodología y las diferentes herramientas que componían el proyecto para crear diversas actividades. En el caso de Aulagarden, la idea y la coordinación del proyecto corrieron a cargo de FAAQ, colectivo que realiza proyectos colaborativos vinculados a contextos específicos desde los ámbitos de la arquitectura, la educación y el arte.

Aulagarden es un proyecto de diseño, construcción y gestión de un jardín comunitario a través de un proceso colaborativo. Se localizó alrededor del aula autoconstruida de Aulabierta, dentro del recinto de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

Uno de los principales intereses del proyecto fue abrir una reflexión sobre el tema de la sostenibilidad, de la gestión de nuestros recursos y de la creación colectiva de espacios verdes como forma de hacer nuestros entornos más habitables. Otro fue la participación directa de los usuarios en el diseño y gestión del espacio, en este caso dentro de la Universidad de Granada. Entendemos que la universidad es un bien público y que por tanto es susceptible de albergar acciones encaminadas a la apropiación colectiva y a la creación de nuevos espacios de socialización y experimentación.

Un jardín es una herramienta pedagógica. Toda la concepción del jardín, desde el diseño hasta la construcción, el riego, el mantenimiento, etc., han sido procesos de coaprendizaje, donde se involucraron distintos agentes de la Universidad y de fuera. Entendemos el jardín como un espacio multidisciplinar y es así como se abordó, haciendo hincapié en las negociaciones del espacio desde distintos puntos de vista, aprendiendo mucho los unos de los otros.

La traducción material de todo esto es el aspecto mismo del jardín: un monstruoso collage cambiante compuesto de especies, mobiliario, esculturas, materiales reutilizados...

Aulagarden comenzó tras finalizar la autoconstrucción de la sede de Aulabierta. Algunas de las personas que habíamos participado en el proceso queríamos seguir experimentando con la misma metodología: usar el diseño espacial como dispositivo para poner en marcha un proceso que fuera más allá de la relación convencional diseño-ejecución, para situar el interés en quiénes y cómo desarrollan la creación de un espacio. El hecho de que los alrededores del aula fuesen un terreno yermo sin cualificar, prácticamente abandonado, invitaba a ello.

Por otro lado la construcción del aula había alcanzado cierto carácter simbólico y de alguna forma con Aulagarden también queríamos ocultarla en la maleza (forma genérica de vegetación en la que podríamos adscribir buena parte de las cosas que crecen en Aulagarden).

Las actividades que inauguraron Aulagarden fueron dos seminarios-talleres llamados Intervenciones sostenibles en el espacio urbano. Estaban encaminadas a tantear la viabilidad del proceso y a comenzar a tejer las relaciones que pudieran hacer realidad el proyecto. Para hacer esto dentro de un lugar tan reglado como es la Universidad buscamos resquicios dentro del sistema de estudios que permiten aprovecharnos de él. Por ejemplo, con la complicidad de algunos profesores hicimos un Proyecto de Innovación Docente, de manera que a la vez que construiamos nuestro propio entorno

físico construíamos tambien nuestro entorno docente.

Aulagarden es, ante todo, un jardín de colaboraciones. Los primeros talleres comenzaron bajo la dirección del paisajista Íñigo Segurola, en esos talleres-seminarios también empezaron a colaborar profesores y estudiantes que más tarde se unieron al grupo de coordinación del proyecto. Con el Proyecto de Innovación Docente se sumaron asignaturas de Bellas Artes, Arquitectura, Ciencias Ambientales y del Máster de Paisajismo y Espacio Público. También colaboraron personas del P.A.S. (Personal de Administración y Servicios) de la Universidad, ayudándonos con la elección de especies y las instalaciones de riego. Con la Comunidad Terapéutica de Salud Mental Virgen de las Nieves hicimos algunos talleres y visitas conjuntas con la intención de poder compartir este espacio para realizar actividades, ya que la Facultad de Bellas Artes y la Comunidad Terapéutica comparten recinto, en el campus de Aydanamar. Se realizó una cartografía para la difusión del proyecto en colaboración con el colectivo Oopart. Nos ofrecieron su soporte: el Vicerrectorado de Infraestructuras y Campus de la Universidad de Granada, el Vicerrectorado de Extensión Universitaria a través del CICODE (Centro de Iniciativas de Cooperación al Desarrollo) y del Seminario de Medio Ambiente y Calidad de Vida, la Facultad de Bellas Artes y la Diputación de Granada a través del Centro José Guerrero.

Además por supuesto, hemos contado con la inestimable colaboración de muchas más personas que ofrecen de maneras múltiples su contribuciones espontáneas, desde hacernos ricas paellas para las Fiestas de la Siembra hasta donaciones de plantas y semillas.

La web [www.aulabierta.info/aulagarden] fue un archivo virtual del proyecto, donde se subían todas las actividades que realizábamos. También además se recopiló una gran cantidad de referencias: desde los jardines comunitarios a los espacios verdes recuperados por la ciudadanía como People's Park en California o el Huerto del Rey Moro en Sevilla, pasando por proyectos artísticos/activistas como Guerrilla Gardening. Aparte de con tierra y especies, pensamos que un jardín se construye también con ideas, y la web es el mejor reflejo de todos los deseos y referencias que nos han atravesado para pensar y construir el jardín.

Texto original escrito por FAAQ y publicado en la cartografía de Aulagarden en 2009, con pequeñas modificaciones (marzo de 2012).











ENTREVISTA A XAVI PÉREZ, DIRECTOR DEL CENTRO CULTURAL CAL NINYO EN SANT BOI DE LLOBREGAT

Entrevista realizada a Xavi Pérez en diciembre de 2011 por Mariló Fernández (LaFundició), Elvira Pujol (Sitesize) y Francisco Rubio (LaFundició)

Francisco Rubio: Supongo que lo que nos interesa es hacer un poco de memoria de como se ha ido gestando la cultura desde las políticas públicas en el área metropolitana desde que se inició la democracia hasta la actualidad y ver cual es tu visión del asunto a través de tu dilatada trayectoria profesional en el ámbito.

Xavi Pérez: Muy centrada en lo que podrían ser las políticas de proximidad; el ámbito de la cultura es muy amplio, yo lo que os puedo aportar es un poco de opinión y experiencia desde ese enfoque desde lo que sería la cultura más de base, más cercana a los procesos en los que se cuece, con esa dinámica territorial que puede ser más de barrio, de distrito, de ciudad… y con ese diálogo entre centralidad y periferia o entre las políticas centrales y políticas periféricas en cultura y eso aplicado a programas y a equipamientos, espacios, referentes, artefactos culturales que acaban teniendo un papel en la articulación de esos procesos culturales.

Mi experiencia parte de los años 70 como activista cultural dentro de la transición aquí en Cataluña en un barrio con muchas problemáticas a todos los niveles, el barrio de Nou Barris, donde yo me he criado. Fue una escuela de aprendizaje, de movilización, de aprendizaje en la participación en los asuntos sociales en general: desde reivindicar semáforo porque a un niño le atropelló un coche al lado de casa, o reivindicar el asfaltado de las calles, o reivindicar plazas, o reivindicar escuelas, institutos… Yo por ejemplo, fui de la primera promoción del primer instituto público de Nou barris, recuerdo que para poner en marcha ese instituto hubo muchas movilizaciones de padres, de vecinos, ese proceso de aprendizaje de los movimientos sociales de entonces tuvo una entrada en lo cultural. Recuerdo en esa época que fue cuando participé en algunos centros culturales: el Ateneu Llibertari de Sant Andreu, un espacio con un objetivo político pero con una acción cultural muy interesante. Participé en la formación de uno de los primeros casales de jóvenes que hubo en Barcelona, fue precisamente a principios de los años 80, era el principio de esa red de equipamientos culturales de proximidad en Barcelona y yo recuerdo que como usuario tuvimos alguna reunión con Toni Puig, para poner en marcha un casal de jóvenes.

Entonces lo que descubres es que con la acción coordinada con más gente es posible llegar a objetivos, una de las conclusiones que podríamos sacar de aquella época mucha gente de las que participamos es que el cambio era posible porque lo podías ver, había una respuesta, había una manifestacion y luego ese semáforo que hacia falta se ponía, existía una cultura de la reivindicación que daba resultados, Nou Barris en ese sentido ha sido un referente en Barcelona y Cataluña ese nivel y hasta ahora.

Como escuela para mi ha sido el motor que me ha alimentado

F :Estamos hablando de una época donde no hay políticas culturales como las entendemos ahora desde la administración pública, anterior a los años 80.

X: Recuerdo diarios del 76 y 77, 78, 79 esos cuatro años coincidiendo con las elecciones del 79 que fue un proceso de la transición hacia el hacerse realidad. En esos cuatro años hubo momentos muy importantes a nivel cultural, aquí mismo en Sant Boi hubo la gran manifestación por el estatut. Y luego, concretamente en lo que tiene que ver con el desarrollo de espacios culturales en la ciudad de Barcelona, hubo una explosión reivindicativa y participativa de espacios culturales que eran espacios muchas veces abandonados o que no estaban siendo utilizados y que se ocuparon o se desarrollaron una serie de actividades culturales. Recuerdo haber leído que por lo menos entre 25 y 30 centros desde La Farinera, las Cotxeres de Sants, la Ceneta, Can Basté, l'Ateneu de Nou Barris, el Born, el Casinet d'Hostafrancs, el Mercat de les Flors, Transformadors. Había una serie de espacios que eran movimientos populares de gente, sobretodo en ese momento era difícil



Xavi Pérez

decir si eran gente del ámbito de la cultura; era gente con una mentalidad abierta de cambio y que entendían esos espacios como espacios de transformación para acompañar ese momento de la transición y no solamente en ese ámbito de la cultura sino en todo tipo de manifestaciones. En ese momento se pone en alza todo lo que tenía que ver con el tallerismo, con la cultura popular, la recuperación de las tradiciones, la fiesta, lo comunitario, de espacios de encuentro, de representación. De alguna forma esos espacios estaban allí, a mi lo que me pareció curioso y lo he manifestado en algunas ocasiones es que en esa época, hacie el año 78, recuerdo un comentario de la delegada de cultura del ayuntamiento, en el sentido de que ellos plantean ya de alguna manera un esquema de trabajo para ese tipo de espacios en el que contemplan que haya espacios gestionados por las propias entidades y espacios gestionados desde la administración, es decir que plantean que puedan coexistir los dos modelos.

Graciela Serra, la delegada de cultura del Ayuntamiento de Barcelona, no sé si era el ámbito de cultura, de participación o de territorio. Estamos hablando del Mercat de les Flors, el Born... muchos espacios y a la vez que plantearon esto plantearon la primera inversión, una cantidad ridícula, no sé, diez millones de pesetas, o seis, no recuerdo, pero muy poquito dinero para hacer pequeñas reformas estructurales a algunos de esos espacios: el techo, arreglar las goteras o cosas de ese tipo. Hubo un reconocimiento político, hubo una primera inversión desde el punto de visita de reforma estructural de esos espacios y se empezaba a definir un dibujo desde el punto de vista de los técnicos y políticos de coexistencia de espacios de gestión ciudadana con gestión municipal. Lo curioso de todo esto es que una vez en marcha el Ayuntamiento democrático y ya con Narcís Serra como alcalde de Barcelona, decide que el único poder para desarrollar ese tipo de espacios de convivencia es el modelo de la gestión directa pública.

Mariló Fernández: ¿Y no se reivindicó? Ese aprendizaje de los barrios que habían asumido la gestión de unos equipamientos con el nivel de implicación que conlleva. No es extraño que dejaran esos equipamientos sin más.

X: Hubo algunas resistencias, las podemos encontrar en la hemeroteca, como fue el caso de Can Basté, de movimiento vecinal. Lo que pasa es que ese momento coincide con un traspaso de muchos de esos líderes vecinales a la propia administración.

Elvira Pujol: De alguna manera se anuló la iniciativa ciudadana.

X: Yo no digo que fuera a propósito, pero sí, de alguna manera quedó anulada la iniciativa ciudadana.

F: Pero también mucha gente se pasó al gobierno por-

que era un gobierno socialista y esa era la base ideológica de mucha de esa gente que había estado en los movimientos vecinales.

X: ¿Qué dice la ideología socialista en ese momento? que el estado es el gran salvador, la gran garantía, y existía esa necesidad y ese grito por parte de la sociedad, de generar servicios públicos, tomando como modelo otros países de Europa donde existía una red de servicio, un estado del bienestar ya bastante desarrollado. Desde la propia gente se reclamaba a la administración, estos procesos de protesta, de queja, muy ligados a los movimientos sociales no iban acompañados a una voluntad de gestión, lo que se reclamaba era al estado, reflejado en las administraciones locales, es que existiera, que ejerciera y gestionara y desarrollara servicios. En algunos espacios, Nou Barris por ejemplo, sí había habido dinámicas en esa reivindicación que iban más allá reivindicando la gestión pero no era la dinámica general, de echo fue la dinámica general la que acabó generalizando un modelo de acción muy intervencionista por parte de la administración, fue a saco porque los gestores de esa intervención pública provenian de los propios movimientos asociativos y reivindicativos y por lo tanto conocían perfectamente ese entorno. Aquí se creó un debate muy reducido, la opinión pública no participó apenas, el debate se redujo a unos despachos en donde se hablaba de vamos a ver hacia donde nos decantamos hacia un modelo de centro cívico más parecido al modelo italiano o más francés, más parecido a las casa de la cultura, o inglés con los community arts; ese debate se creó pero no participó la opinión pública, no participó el sector cultural, ni el movimiento asociativo y el debate dio como resultado la apuesta por la idea de centro cívico, como centro cultural 100% institucional, gestionado desde la administración con la figura del director como un profesional. Ahí se empezó a hablar de la profesionalización de la cultura, yo creo, que ese fue el inicio de esa idea de la cultura como algo que se profesionaliza, hasta entonces era una afición estaba entre el folclore y el hobby. En ese momento se habla de profesionalización, de redes, de relaciones con Europa, América latina... se empiezan los primeros, masters, cursos, posgrados... se habla del profesional de la cultura como gestor cultural, se empieza a hablar también de explotar la dimensión económica de la cultura, el turismo. Esto sería a partir del año 83, 84, 85, en adelante es cuando se empiezan a desarrollar propiamente las políticas públicas en cultura que ahora ya conocemos extensamente, y vienen precedidas de esta apuesta clara de desarrollar este espacio institucional de la cultura marcado como he dicho por el intervencionismo público, en el que se crea una figura que es la del gestor cultural que además se reivindica como un espacio propio, muy delimitado, poco transpirable con otros entornos como el educativo o el social o el económico. Es un momento muy aislacionista. Tal como recuerdo esa etapa de los 80, muy de crear y desarrollar pero con un complejo detrás de inferioridad respecto a otros ámbitos como el económico, el urbanista o el educativo. Prácticamente en esa época el que se dedicaba a ese ámbito no sabía ni como llamarse, se hablaba de la animación sociocultural, se animaba la cultura de alguna manera, que era bastante cercano a lo que provenía de la cultura de base, de la apropiación de la calle, de la reivindicación de las fiestas y la recuperación de las tradiciones. Entonces ahí captando lo que venía de Francia se empezó a desarrollar escuelas que formaban gente en el campo de la animación sociocultural. Así entré yo a estudiar en el IMAE (Instituto Municipal de Animación) en Barcelona o estaba también Abast en L'Hospitalet. Cuando entramos en el año 91, año en el que se realiza el primer master de gestión cultural en Barcelona, es donde ya claramente se separa la dimensión más holística del animador sociocultural que era una mezcla un poquito de todo del perfil del gestor cultural con un elemento profesional muy especializado en el ámbito que fuese: el editorial, las artes escénicas, el que fuera...

Se regula un sector que estaba claramente necesitado de expansión y de reconocimiento y como consecuencia va perdiendo repercusión la acción ciudadana.

Podríamos reproducir un esquema parecido entre lo que sucedió en cultura y lo que sucedió en otras parcelas como la educativa. Donde había un campo de experimentación y a medida que la administración adsorbe y canaliza las reivindicaciones, los modelos e iniciativas para incorporarlas al sistema público desaparece lo que alimentaba esos movimientos: la implicación y el compromiso ciudadano, porque se transfiere esa energía a la administración; esto es lo que nos ha llevado al momento actual. La transferencia de esa posibilidad que hubo y se perdió al ceder las competencias al sector público.

E: En esa tranferencia crees que cuando Narcís Serra llega a la alcaldía es cuando se decide que el modelo va a ser la gestión pública.

X: Ese es un ejemplo.

E: Las decisiones son unilaterales.

F: Pero ha explicado que había una complicidad y un reconocimiento de estas políticas por parte de la ciudadanía.

E: Lo pregunto por saber en qué queda toda esa actividad política de los años setenta.

X: Es muy paradójico cuando ves los diarios de los setenta en los que se convoca una manifestación par reivindicar el Mercat de les Flors como un centro cultural para dar vida a Poble Sec y participan cincuenta mil personas. ¿Cuando vas a encontrarte ahora cincuenta

mil personas reivindicando un centro cultural en Barcelona? es un momento irrepetible, de transformación con una enorme necesidad de que se desarrollaran políticas, porque no había políticas públicas. La gente pedía gestión publica de la cultura, de la educación.. y no había perspectiva, no había visión de a donde iba a conducir eso. Había movimientos más o menos organizados asociados a espacios, o artefactos, que perfectamente con un poquito más de modestia por parte de la administración se hubiera podido compartir ¿por que no? Como ya proponían en el modelo de la ciudad de Barcelona. Yo creo que fue muy importante lo que se hizo en Barcelona en ese momento porque sirvió de referente: se estaba empezando a nivel de todo el estado español, si en ese momento se hubiera apostado porque movimientos asociados a espacios, a barrios, avanzasen de forma paralela… Posiblemente aunque nadie dará una razón, o cada uno dará la suya, lo que yo creo es que había por una parte desconfianza.

E: ¿Del poder hacia…?

X: Es lo que comentaba antes, muchos de estos técnicos y políticos que estaban con esa responsabilidad de transitar a un cambio con el objetivo de construcción de país, desconfiaban de los movimientos sociales de ese momento, estamos hablando de una época convulsa, con muchas manifestaciones, con huelgas salvajes. Había necesidad de pacificar por parte de ese sector que cogía las riendas del país, de generar confianza y espacios de visualización, ofrecer la imagen de que se estaban empezando a hacer las cosas de otra manera; desde esa responsabilidad se excedieron, contribuyendo a la aniquilación de un movimiento muy interesante a nivel cultural, que con sólo haberlo cuidado un poquito creo que hubiera planteado una situación actual muy diferente que no encontramos en otros países de europa donde encontramos instituciones culturales de gestión ciudadana potentes, importantes. En España, concretamente en Cataluña, no hay muchas, el peso recae en la institución pública, con el agravante que aquellas instituciones, por ejemplo los ateneos, la red de ateneos de Catalunya, la mayoría está en una situación de abandono o siguiendo un modelo que no ha evolucionado o con problemáticas importantes a nivel de equipamientos... o sea que no queda mucha alternativa y ahora lo que sí es difícil es dar marcha atrás.

E: Sí pero hacer una revisión crítica, es interesante para ver dónde y cómo se decidieron las cosas y cómo se condenó y se liquidó una manera de hacer.

F: Me parece ver que en este proceso de liquidación de una cultura de base más o menos autoorganizada desde la ciudadanía hay una segunda fase que comenzaría a mediados de los noventa en que, aunque la administración pública mantiene el control de los equipamientos, se da una privatización de la cultura. En los centros cívicos, aunque sean de titularidad municipal, se externalizan servicios, o lo que es peor, se entienden como proveedores de servicios que los ciudadanos consumen y pasan a ser usuarios que en realidad son consumidores, entonces la cultura se aleja de algo que es construido de manera colectiva por la gente que la vive.

X: En los años noventa se consolida por un lado en la ciudad la imagen del gestor cultural y asociado a eso se empieza a hablar de economía de la cultura y de una cultura en competencia con Europa, en espacios de creación, en potenciar redes… Se hace toda una política cultural enfocada al desarrollo de la cultura desde el punto de vista de la producción, poniendo el énfasis en los circuitos, espacios de creación de productos competitivos... esa dimensión económica que ya va buscando indicadores es la que se va desarrollando y ahora mismo, ya desde mediados de los noventa hasta ahora, sobretodo en la última década, es la que esta marcando la vida cultural.

M: Es como tú has dicho, todo el sistema económico y social que hemos generado desde los setenta hasta ahora ha afectado a todos los ámbitos. En educación es lo mismo, primero un movimiento ciudadano que asume cómo quiere que sea la educación, luego se reclaman escuelas y se le da la potestad al Estado, en un momento en que la ciudadanía cree en las estructuras estatales y en el que paralelamente se ejerce un control por parte de la administración; se utilizan herramientas de control y al comienzo hay una voluntad ilustrada desde los centros culturales, la escuela... la idea de llevar la cultura al pueblo y luego ya entra la segunda fase en la que toma el protagonismo la economía y la ideología neoliberal.

Incluso desde la palabra animador sociocultural donde parece que tienes presente la base a la palabra gestor, donde hay una cierta excelencia en el hacer y una verticalidad que lleva a impulsar políticas que se justifican por el carácter profesional y que no tienen nada que ver con el territorio.

Y luego hay esa otra dimensión centralidad /periferia que atraviesa todo esto, es decir, que pasa en el Centro de Barcelona y que pasa en la periferia, por ejemplo el caso de L'Hospitalet que se intenta replicar todo el tiempo lo que pasa en Barcelona pero a destiempo y sin sentido, porque lo que se lleva allí es como el eco de lo que pasa en Barcelona, con lo cual los centros culturales tienen la figura del director o gestor pero que no se profesionalizó.

X: La profesionalización afectaba tanto al artista como al intermediario, sobre eso ha pivotado el cambio. Luego la construcción de lo público y luego un elemento que se ha ido descubriendo que ha sido la vinculación de la cultura al poder, aunque siempre ha estado vin-

culado, desde las folclóricas relacionadas con las esferas de poder del franquismo. Hay una relación de atracción entre ciertos sectores artísticos y culturales hacia el poder y viceversa. Son elementos que ayudan a hacer un dibujo más amplio y respecto a al evolución actual, ahora curiosamente hay ciertas maneras de pensar que tal vez reconocen que podía ser interesante dar marcha atrás en algunos sentidos, por ejemplo en la ciudad de Barcelona con todo el tema este de las fábricas de creación o por ejemplo el 15M, no dejan de ser cosas que pueden acabar generando una marcha atrás. Por supuesto que va de la mano de esa incapacidad que está siendo reconocida de mantener lo público como ese gran proveedor de cara a la sociedad. Otro dato curioso es que siendo un momento tan importante entre el 75 y el 85 por lo que supuso de potencial y referente está muy poco investigado, no vamos a encontrar apenas información ni reflexión sobre esa etapa. De alguna forma es una etapa que intentó ponerle nombre al sueño de los españoles que buscaban un cambio después de todos esos años e dictadura y es como si hubiese habido una laguna, un olvido y en parte desde los propios protagonistas que hemos estado detrás de la acción cultural no sé si encandilados por esa idea de progreso y legitimación no se ha hecho la suficiente autocrítica y revisión de esos modelos, eso está pendiente.

E: Y eso es muy importante de cara al momento que tenemos ahora y ver hacia dónde deriva, porque yo no veo ahora que ante el cierre de espacios culturales haya muchas personas reivindicando esos espacios. Todos esos movimientos de los 70 que fue una epoca de lucha… si la ciudadanía está ahora preparada para reivindicar un cultura de base.

X: Bueno, tampoco es el mismo momento ahora que antes. Antes partíamos del hecho de que no había escuelas, teatros…

E: Pero es que para mi ahora tampoco hay, si yo no puedo ir, no puedo gestionar… para mi es como si no existieran. Igual es peor, porque yo estoy fuera.

M: O peor, porque te obligan a ir a una escuela que no deseas.

X: Bueno, aquí entraríamos en las matizaciones políticas. Para ti no hay alternativa, para una persona que a lo mejor plantea las cosas de una manera neoliberal diría que la cultura está preservada: tenemos el Prado, el Reina Sofía…

E: Pero esa es la confusión, que existan esos espacios no quiere decir que esa cultura sea representativa.

X: En buena parte el discurso de una parte de la sociedad es que si algo no lo preserva la administración pública, que son aquellos inmateriales que no se pueden perder: que si el teatro, que si la ópera, los museos, etc, la alta cultura, ya viene justificado por la inversión privada, a través de Cinesa o Balañá o los que gestionan el Razzmatazz.

E: El mercado o la alta cultura, entonces quedamos atrapados en eso.

X: Exactamente, porque no se valora nada más que eso. Ahora mismo somos el resultado del desarrollo de unas políticas que en el fondo, partiendo de esa idea socialista, que fue el gobierno que las promovió, se han ido cada vez más acercando a ese pensamiento neoliberal.

F: ¿Y qué piensas tú de la externalización de servicios de cultura de proximidad? Es decir la gestión por parte de empresas privadas de centros cívicos, culturales de barrio, o sea no hablamos de grandes instituciones. Quizás el caso más conocido en Barcelona sea el de Trànsit, no sé si tú conoces algún otro: Proges o empresas de ese tipo.

X: Yo el análisis lo haría previo: ¿Para qué queremos esos centros de proximidad, cual es el objetivo que se persigue? Si el objetivo es el de generar dinámicas que faciliten el empoderamiento, una ciudadanía activa, que la gente sea más partícipe de su propio desarrollo y de su propia cultura, en ese sentido no tendría sentido la externalización. Porque sería mucho más rentable que fuera la propia gente que los gestionara; desde todos los puntos de vista, incluso el económico. Por lo tanto ¿cual puede ser entonces el valor que pueden ofrecer esas empresas? Garantizan esos servicios públicos a un coste inferior, con lo cual es perjudicial para el sector profesional porque es gestionar lo mismo con menos dinero y poca cosa más.

La clave es el porqué y a partir de ahí encontraremos cual es el modelo de gestión más adecuado.

F: Claro, porque la respuesta de los gobiernos, sobre todo de aquellos de corte más liberal, es que la gestión externalizada de los servicios es más eficiente. Esa creo que es la respuesta que generalmente se da, frente a la lentitud e ineficacia de la burocracia, etc.

M: También se considera que es una señal de profesionalización. Cuando es la administración la que dirige un centro cultural, en muchas ocasiones son técnicos o funcionarios. Cuando se habla de profesionalizar se remite a una empresa, profesional en el sector, pero en realidad está haciendo la misma política que haría la administración: si se trata de explotar el equipamiento, pues explotarlo, si se trata de ilustrar a la población, pues ilustrar.

F: Pero la idea es que lo hace de manera más eficiente en términos económicos.

X: Sí, en todos los términos.

F: Incluso profesionales también.

X: Sí, eso es un elemento clave: cuando aparece la figura del profesional en el ámbito de la cultura. Eso va a situar en el mapa un elemento que antes no existía: la eficiencia, la eficacia... Pero claro, eficiencia y eficacia respecto a qué. Ese debate es el que no se abrió a la ciudadanía en ningún momento.

E: Y que esa gestión es también una gestión apolítica. De alguna manera ese profesional es alguien que está mediando allí, que no pertenece a ese lugar...

M: No creo que sea tanto eso como que cuando tú dices que eres un profesional de algo te estás atribuyendo el poder de tomar decisiones por otros: "Yo sé y tu no". Algo que en educación también se ha remarcado en muchas ocasiones.

F: Se dice que tú eres un técnico y que como técnico tus decisiones no tienen una dimensión política. Esa es la idea que se promueve y que es falsa: cualquier cosa que se haga en cultura y en sociedad tiene una dimensión política siempre. Pero parece como si el técnico estuviese manipulando una máquina.

E: Y ese papel que antes tenían las entidades ciudadanas de decidir se erradica al poner la figura de un gestor que se sitúa en un territorio neutral.

F: Bueno, Xavi, tú como director de un centro cultural y equipamiento público qué haces para combatir estas inercias. [Rien]

X: Aquí, ahora convivimos con una situación y es la misma del ámbito educativo y otros, con esa extensión de las políticas públicas en cultura si tú quieres dedicarte a este ámbito el ochenta por cien de las posibilidades están en el sector público o en el sector privado, ahí es donde se juega el ochenta o el noventa por ciento, no sé exactamente, pero digamos que en el ámbito asociativo hay muy poca posibilidad. Eso ya es un hándicap, y hay otro hándicap y es que si ese sector asociativo o tercer sector se quiere desarrollar en este ámbito le pasa exactamente lo mismo que al educativo o al sanitario, y es que el elemento central sobre el que pivota la acción es el espacio físico. Que requiere una inversión económica muy importante y que no está al alcance de cualquiera. Puede estar al alcance de una administración, de una corporación empresarial que decida invertir, o la SGAE que decida comprar un edificio en el Paral·lel.

M: El espacio físico y también el factor humano. Por ejemplo en el ámbito cultural hay esa cosa del voluntariado, de si la gente cobra o no cobra por lo que hace. Pero en la educación, cuando ha habido iniciativas fuera del sistema, la gente que dedica su tiempo a eso se sobreentiende que cobra, se busca la manera de que tenga una remuneración.

X: Sí, pero tú ya tienes un problema: la supervivencia de un proyecto autónomo ya es un reto, pero si además le tienes que sumar la hipoteca del espacio, el plus que supone el edificio de una escuela; aplica el mismo baremo a un espacio cultural, que necesita salidas de emergencia, espacios, etc.

M: Pero, dentro del sistema económico que tenemos ¿quién puede dedicar esas horas a un trabajo voluntario no remunerado?

X: Bueno, yo quería ir a parar ahí. En ese panorama general en el que tenemos ese patrimonio en manos del sector público y del sector privado, y ese poquito en manos del sector asociativo que configuraría el cien por cien es muy difícil que hoy en día puedan surgir iniciativas que puedan desarrollarse en ese ámbito de la autonomía al cien por cien. Tú dices: hay espacios vacíos, sí, pero bueno, hay movimientos ocupas y tal, pero en el momento que tú te planteas que ese espacio lo vas a abrir con garantías, con licencias, con todos los medios que son necesarios –a mi, por ejemplo no me gustaría que mis hijos fueran a un sitio en el que no sé si se va a caer una viga o no- eso hay que garantizarlo, eso requiere una inversión de capital, de compromisos por parte de la administración para recalificar ese espacio... es decir, es necesario que haya políticas que se desarrollen en ese sentido y ahí es donde está la batalla ahora mismo por parte de gente que defendemos un papel más activo del sector asociativo y de la gente que tiene ganas de desarrollar políticas y de no ser un puro consumidor.

F: En Can Batlló se está viviendo un proceso interesante en ese sentido: la titularidad del edificio es pública y además las reformas necesarias para que tenga las condiciones de seguridad, etc las está asumiendo también la administración pública, manteniendo la gestión ciudadana del espacio.

X: Es un buen ejemplo. En general estamos en una buena coyuntura, que permitiría pensar por la propia dinámica que genera la crisis, en la posibilidad, si más no como posibilidad, de que se puedan reivindicar y recuperar espacios que ahora mismo estén en manos de la administración o incluso privadas, pero con el apoyo institucional se pueda llegar a una gestión asociativa. Pero también se tiene que desarrollar de forma más clara una línea de investigación que conecte lo que son esas necesidades de activación de la ciudadanía ligadas a la acción pública, al desarrollo de políticas públicas. No necesariamente tiene que ser un técnico o un político, perfectamente se puede poner en manos de ciudadanía responsable y bien organiza-

da la gestión de servicios, pero también hay que dar garantías de que eso se de así. Yo tampoco vería bien que, aprovechando esa idea de una gestión ciudadana se acaben privatizando de facto espacio y servicios para beneficio de un grupo, un colectivo o un sector. Ese riesgo existe. Y ese tal vez sea uno de los elementos que hoy en día la administración tiene que resolver: cómo garantizar que trabajando un proceso de cesión a un colectivo se puede garantizar que ese espacio sea lo más abierto, participativo, al alcance de cualquier persona.

M: Sí, pero con su gestión no la administración no ha garantizado eso durante todos estos años. Ahora les preocupa garantizarlo con la gestión de la ciudadanía.
X: No estoy de acuerdo. Yo creo que sí se ha garantizado. Precisamente es lo poco que puede garantizar la administración.

E: Pero a unos niveles muy ínfimos cuando lo que se está ofreciendo en un centro cívico es: para las mujeres un curso de macramé, para los hombres un curso de otra cosa y para los jóvenes un curso de…

M: Hip hop. Y eso es la cultura totalmente homogénea en todos los barrios.

E: El riesgo que yo veo es la homogeneización, nos van a homogeneizar hasta eso.

X: La administración pública lo que puede ofrecer son unos procedimientos que garanticen la ley y la igualdad de oportunidades para todo el mundo, y esa es base de la acción pública. Y en principio eso se podría aplicar tanto al Liceo, porque es un equipamiento público, como a un centro cívico –en principio, luego está lo que acabe sucediendo, quién se acabe beneficiando de estas cosas-. Y yo creo que eso es posible, porque precisamente se basa en procedimientos que son perfectamente operativos.

M: Pero por ejemplo, ahora me ha venido a la mente el caso del Martinet, en el que un grupo de padres y madres querían prescindir de la pista deportiva de hormigón y la cubrieron con varias toneladas de tierra. Se les dice: "Tú tienes derecho a una pista de deporte, y todo el mundo tiene derecho". ¿Qué pasa si yo no quiero una pista de deporte? Lo que pasa es que la administración decide cuales son los derechos a los que tiene derecho un ciudadano en un equipamiento cultural y a lo mejor no son los que yo quiero.

X: Claro, ese es el tema, en realidad o bien por un exceso de celo administrativo o bien porque se está dando coba a políticas neoliberales como estábamos comentado y no hay una idea clara… lo que es evidente es que este tipo de políticas de ciudadanía activa y tal van asociadas a la izquierda. Eso es evidente.

E: Pero se están ejerciendo desde el paternalismo, es lo que ella remarca, que se te está diciendo lo que tú necesitas.

X: Ese es el problema, que se está haciendo una lectura paternalista que es la misma que se está haciendo en ámbitos como el de la inmigración o la mujer y sería necesario hacer un cambio.

E: Bueno, el 15M es un poco esto, que el derecho y el debate debe pasar por un foro público. Se trata de establecer un debate real sobre lo que se necesita y no sobre lo que la administración considera que necesitan los ciudadanos. Porque ya hemos visto que esto no ha funcionado.

X: Es muy curioso que cuando se genera un Consell de les Arts, que podría haber sido un elemento que perfectamente se hubiese enfocado a replantear las políticas públicas en general en la cultura y yo no lo he visto, vamos, no sé si alguien se lo ha planteado. Lo que he visto es que cada sector profesional ha ido a garantizar lo suyo. De alguna manera el problema es cómo rompemos esos elementos distorsionadores y enfocamos la cultura de una manera más holística. Para mi la profesionalización de la cultura es un elemento que distorsiona. Hoy en día es muy simplista hablar estrictamente desde ese punto de vista, cuando hablamos desde una perspectiva más amplia que la económica.

F: Sí, lo que pasa es que hay que afinar el análisis, si nosotros como trabajadores culturales estamos dentro de un sector productivo que genera beneficios lo que no puede ser es que estemos en una situación de absoluta precariedad e indigencia casi, a nivel de prestaciones sociales, etc. Porque estás contribuyendo a un sector económico que genera beneficios que además están acumulando otros.

X: Perdona ¿quién está pasando esa situación? Porque hay una parte de ese sector productivo y sobre todo, lo que decíamos antes, del público que tiene su puesto de trabajo y que está…

F: Sí, sí, claro. [Ríen]

X: Y según con qué artista hables te hablará de esas compañías de teatro que le hacen la pelota a tal y no sé qué y que a esos son los que les llaman siempre, y ahí se montan las camarillas asociadas al poder. Hay precariedad, sí, pero muy asociada a con quién te juntas, en qué sector te mueves.

M: Pero eso es por lo que tú has dicho antes, que la cultura ha venido vinculada al poder. Otros modelos de cultura y otra gente que ha intentado acercarse a la cultura desde otros lugares está en otra situación económica, está donde no se invierte, en la precariedad…

F: ¿Cuanta gente hay trabajando para un centro como el CCCB mismo que en realidad suministran contenidos y de manera precaria?

M: Pero sabemos cuales son los gastos de cualquiera de las macroexposiciones del CCCB. Seguro que los números son mayores de lo que cuesta cualquier proyecto comunitario en un barrio.

X: Creo que el cambio de enfoque de la cultura a una mirada más abierta, sin renunciar, no hay que renunciar a nada, pero sencillamente abrir es necesario. Es la única forma de que avancemos en el desarrollo de otro tipo de políticas que faciliten este tercer sector de la cultura. Y eso pasa por redefinir roles, políticas, la importancia de ciertas cosas. A lo mejor es más importante ciertos procesos que no ciertos productos o resultados. Y a lo mejor es más importante no obcecarse en la idea de la profesionalización y hoy en día se ha demostrado, a través de cooperativas de y tal que hay formas muy interesantes de desarrollar ideas y de tirarlas adelante. Sería un poco hacer un reset y volver a los años 77, 78 y suponer que estamos en un momento de dar continuidad a procesos que se están dando desde movimientos ciudadanos.

E: Ahora se da la oportunidad de recuperar otros modelos de gestión, otras prácticas que en su día se descartaron. Me pregunto si la sociedad civil está preparada para eso.

X: Es muy importante recuperar ese momento, analizarlo, compartirlo, darlo a conocer... a muchos niveles, tanto desde la producción cinematográfica haciendo películas sobre esa época, a los libros, a reivindicaciones, desde las artes visuales... es muy importante que contribuyamos a fortalecer ese cambio con aquellos elementos que son necesarios. Aquí la memoria histórica es una buena herramienta. Analizar el porqué y que esto nos ayude a ahora a entender y desarrollar las cosas de otra manera.

TARRAGONA



T Ar

N N

a

105

OBERT PER REFLEXIÓ. LABORATORI DE TREBALL EN XARXA I PRÀCTIQUES ARTÍSTIQUES COL·LABORATIVES

Un projecte del LAB mediació del Centre d'Art de Tarragona (CAT).
Coordinat per Cristian Año i Javier Rodrigo, en col·laboració amb l'equip del CAT

Un dels trets característics del Centre d'art de Tarragona gira a l'entorn de la recerca i l'acció sobre i des de la mediació, és a dir que treballa amb estratègies i accions per generar vincles entre les institucions culturals, la pràctica artística i el context. En el procés de posar-se en marxa, el Centre d'art de Tarragona ha volgut bastir un marc de relacions amb el context que li faciliti convertir-se en una referència en la construcció col·lectiva de l'ecosistema cultural i social de la ciutat i el camp de Tarragona. Alhora aquest treball permet construir una marc dialògic amb el context que a mitjà i llarg termini permetrà estructurar els formats de treball del centre s'acord a les demandes i necessitats detectades. Les estratègies aleshores podran ser molt més eficients i encaminades a enfortir el context socio-cultural del camp de Tarragona reforçant l'impacte i el retorn social de la producció artística cultural del camp de Tarragona.

L'*Obert per reflexió* és el primer projecte previ a la inauguració del Centre Al mateix temps l'*Obert per reflexió* compta amb el suport de l'Institut Municipal d'Educació, el Departament de comunicació de la URV i els Serveis Territorials de Cultura.

Obert per reflexió va plantejar un taller-seminari, un espai de trobada i treball, per proposar institucions, col·lectius, projectes i agents del territori, que es va desenvolupar durant sis sessions al llarg de 3 mesos de treball (novembre 2011- gener 2012). És també l'inici d'un procés per construir col·lectivament l'arrelament del centre en el territori. A partir d'aquesta premissa l'*Obert per reflexió* plantejava un conjunt de trobades per compartir coneixement i alhora dissenyar col·lectivament projectes viables i sostenibles d'acord als recursos que podria aportar cada participant. Propostes que, fossin fruit del treball en xarxa i generessin sinergia entre agents, institucions i projectes heterogenis i tot afavorint les col·laboracions transversals entre àmbits i sectors artístics, culturals i socials diversos. L'*Obert per reflexió* ha proposat vincular el Camp de Tarragona amb altres territoris. Específicament a partir de la col·laboració amb el projecte Aula a la Deriva amb el qual han codissenyat i conduït conjuntament l' eix de treball vinculat a l'educació.

Qui ha format part de l'obert?

La conducció i coordinació de l'*Obert per reflexió* s'ha fet des del Laboratori de Mediació del CA Tarragona. Sinapsis (Cristian Añó) ha dirigit el projecte amb la col·laboració de Javier Rodrigo (Aula a la deriva) i conjuntament amb la resta de l'equip del Centre d'Art de Tarragona en tasques de producció, comunicació i mediació directa en el territori.
El Centre d'art de Tarragona ha convidat personalment a diferents agents i institucions, rellevants per la seva tasca de creació, gestió, promoció de projectes culturals, educatius i comunicatius, perquè siguin els motors actius de les sessions de treball . Aquest grup és conformen un conjunt de 60 iniciatives o entitats del camp de Tarragona. Els grups estan conformats per perfils heterogenis que responen a sectors, tipologies i àrees professionals molt diverses com ara, gestió cultural, treball a museus, entitats de l'àmbit sociocultural, centres de art, artistes, professorat de instituts i de la Universitat, mestres, treballadors culturals, periodistes, crítics, etc...

Metodologia de treball de l'Obert per reflexió

L'*Obert per reflexió* s'estructura en tres eixos que actuen com a fils conductors inicials però que al llarg de les sessions esdevindran marcs transversals des dels quals plantejar el desenvolupament de les propostes. Els Itineraris temàtics que es vam proposar demarquen tres perspectives complementàries des d'on desenvolupar els processos de treball en l'*Obert per reflexió*. Tot i que tots els tres itineraris aborden camps d'acció diferents tenen en comú que son determinants alhora de construir el retorn social de l'art i la cultura i assegurar l'arrelament d'un equipament al territori i el seu context social.

- Pràctiques de comunicació i de traducció.
- Pràctiques artístiques en contextos educatius
- Pràctiques participatives en la gestió cultural i la producció artística

S'han fet 14 sessions de treball de dues hores. Cada eix s'ha desenvolupat en sis sessions, Dues sessions han estat obertes al públic. La sessió amb dues persones convidades a explicar cada ú un projecte i la darrera sessió de presentació de projectes. A més a més es va realitzar una sessió de trobada de tots els partcipants.

En un primer moment els grups de treball es van organitzaren relació a cada un dels tres eixos o itineraris temàtics, promoguen-se dinàmiques de presentacions complexes dels seus projectes. En la segona sessió es va poder escoltar a dos convidats, uns externs i els altres locals. La tercera sessió va servir per trobar-nos tos

i constituir els grups interdisciplinars

En la segona fase del taller es desenvolupa amb aquests grups interdisciplinars, que s'han conformat d'acord amb els interessos de cada un dels participants i en relació al tipus de projecte que voldria desenvolupar i amb qui voldrien crear una xarxa de col·laboració. A partir de les darreres sessions finalment s´han dissenyat un total de 4 propostes multidisciplinars i transversals que aglutinen a un total de 40 agents diversos. El ultim dia es va dedicar a fer una presentació pública dels projectes i un debat final sobre les diverses propostes i sobre el propi projecte de l'*Obert per reflexió*.

Aprenentatges, complexitats del procés i continuïtats

- El procés de mediació i invitació com a eina de mediació. El treball de anàlisis i mapat de la realitat sociocultural del camp de Tarragona va ser fonamental a la hora de poder establir vincles i relacions de confiança amb el grup motor de treball convidat al Obert. El procés de mediació constant i acollida durant 3 mesos va garantir l'alta assistència i confiança en el procés de treball.
- El treball de co-aprenentage i relacions entre grups. Al punt anterior cal afegir el treballa d'aquesta proposta experimental de formació de xarxes i relacions de co-aprenentatge, més que un taller-seminari convencional d'expertes.
- El fet d´analitzar i respondre a necessitats directes i específiques del grups de treball, així com treballar des de propostes transversals i realistes han sigut dos dels objectius més complexos de assolir, però que es demostren amb tota la seva complexitat en las propostes presentades.
- Es necessari també destacar la complexitat que suposa gestionar i treballar amb grups tan heterogenis i diversos. Consensuar els horaris i els ritmes, així com l'ús del llenguatge i les posades en comú ha sigut ha vegades molt dificultosos, i ens han fet repensar com fer servir els propis espais de trobada i aprenentatge per tal de treballar aquestes qüestions.
- Un altre punt complex ha sigut els temps. Com en tot els processos participatius que requereixen moltes persones i una gestió mol complexa ens ha mancant temps per perfilar les propostes, malgrat que els grups han treballat per la seva compte i se han reunit entre sessions per tal de tancar les feines.
- Igualment, fruit de la sessió final de presentacions i debat, es va comentar que la part de reflexió i disseny de grups hagués hagut de ser més llarga i compartida. Aquesta valoració també la vàrem compartir a la hora de pensar com de les dues parts, la primera va portar motels resistències i



a vegades va ser molt difícil fer els trànsits entre sessions.

- Alguns grups van demanar més transparència al CA Tarragona, i haver sabut quin seria el seu grau d'implicació per poder-ho tenir en compte a la hora de poder planificar les accions conjuntes.,Sovint es tenia la impressió que des de el centre s'hauria de portar la coordinació de cadascú dels projectes. Aquest fet va crear alguna fricció, ja que el centre haurà de negociar particularment amb cada projecte la seva implicació i i si ha de ser i no la impulsora del projecte. Com que cada cas responia a una complexitat molt específica es va decidir continuar el procés de forma sostenible per tal de fer un pla de treball per cada proposta.
- Com a punt final, pensem també que el fet de estendre el temps de sessions, tenia el risc de que els participants perdessin el punt de referència i treball, però per altre banda vam pensar que els temps entremigs permetessin assolir processo i conceptes. Malgrat aquestes complexitats també es va subratllar la complexitat del procés i la oportunitat que suposava el fet de haver compartir amb agents tan diversos del territori com a una oportunitat de conèixer altres agents i realitats del Camp de Tarragona. Segurament no es va subratllar amb prou rellevància que la sostenibilitat del projecte del Centre d'art a llarg termini estava en relació amb la capacitat de ajudar a produir context i alhora ser produït des de i per el context. Aquesta reversibilitat en els vincles defineix segurament la qualitat d'una xarxa en termes de retorn social, i senyal la utilitat que un equipament pot tenir per un territori.

Textos presentats

En els següents textos posem en relació les Jornades de Complex Educatiu, de la Virreina, Centre de l'imatge amb l l'*Obert per reflexió* del Centre d'art de Tarragona, un Laboratori de producció cultural i de xarxa on un dels seus tres eixos està centrat en practiques artístiques i contextos educatius Partint d'aquests veïnatges volem plantejar punts de contacte que afavoreixen la construcció de lectures transversals i que, en definitiva, enriqueixin la possible aproximació a cada una de les situacions de treball en particular en les quals ha participat Aula a la Deriva.

El primer és una sèrie de entrevistes fetes a agents participants en el procés de l'Obert per la Raquel Sánchez Friera, partcipant en el procés de l'Obert, artista vi-



Sesión de trabajo con sociogramas y mapas en la Universitat Roger i Virgili de Tarragona. Eix de Comunicació.
Foto: José Luis Rosado/CA Tarragona

sual i corresponsable del suplement cultural del Diari de Tarragona, Encuentros . La nostra intenció era fer una petita avaluació en format d'entrevistes a persones diverses, intentant repensar els temes treballats per aquest espai de formació, les seves complexitats, el seus punts forts i febles, i com ha sigut la experiència de cara al treball en xarxa.

Els altres dos textos són fruit de la invitació a la Alfred Porres, professor de Professor de secundària i membre del grup de recerca consolidat 'Esbrina' ; i Jordi Canudes artista visual i professor de Projectes d'Art a l'Escola Massana Centre d'Art i Disseny de Barcelona-UAB.
Aquestes dos persones van participar a la segona sessió de l'Obert, presentant les seves pràctiques professionals dins de l'eix de educació i prenent com a punt de partida les següents qüestions:
Podríem generar més transversalitat entre agents, institucions, projectes i sectors? Podríem definir noves complementarietats i innovar en les formes de construir cooperació? Com redefinirem el punt de partida plantejat en cada itinerari a partir de les aportacions de tots els agents actius que conformen l'*Obert per reflexió*?
Quines sinergies es poden crear entre artistes emergents en formació, el context educatiu i el mateix Centre d'Art? Com es pot introduir el potencial crític i d'innovació de la pràctica artística en les estructures educatives?

L'Alfred ens parla sobre pràctiques a un institut on la cultura visual i el treball que suposa concebre la escola como a espai de producció cultural, de narratives visuals i com a una esfera pública. Per la seva banda, Jordi ens presenta el projecte *AL PORTAL DE CASA_* i *ELS CONSTRUCTORS_* produït per ACVIC. Una iniciativa que ens serveix a com a un exemple de les formes de fer xarxa i relacionar diferent agents, en diferents tasques i perfils en un projecte d'escola, barri i educació ciutadana.

Finalment, per a la proposta de aquesta publicació, presentem també el text de la Judit Vidiella, un text fet a mig camí entre aquest context i les jornades del Complex Educatiu, de la Virreina, Centre de l'imatge. Per això q es situa al final de los dos contextos, per tal de marcar els creuaments i relacions entre les dos activitats proposades.

L'*OBERT PER REFLEXIÓ* – PROJECTE DEL CENTRE D'ART DE TARRAGONA ENTREVISTES A QUATRE PARTICIPANTS

Raquel Sánchez-Friera

El dia de l'última sessió de l'*Obert per reflexió* vam entrevistar a participants actius per conèixer la seva opinió sobre el projecte. Vam parlar amb membres dels diferents grups que s'havien format durant el procés; amb el Jordi Martorell de la Plataforma de comunicació; amb l'Esther Canals del grup d'arts emergents; amb l'Ester Fernando i la Magda Murillo del grup de treball de cultura visual ICE-URV (Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Rovira i Virgili) del grup de Pràctiques educatives i, per últim, amb el Jordi Paris del grup de Programacions en xarxa.

Jordi Martorell

Dirigeix amb la **Lídia Porcar La Casa de Palla**[1], un programa d'art, cultura i pensament contemporani de Ràdio Montblanc.

Quina percepció tens de la proposta de l'Obert?
Doncs jo crec que, d'entrada, ha sigut molt positiu el fet de poder veure, durant una sèrie de jornades, la major part de la gent que es dedica a això de la creació contemporània al Camp de Tarragona. La possibilitat de conèixer la gent... entendre una mica els seus projectes, els seus punts de vista, etc. ha sigut molt interessant.

Com vas rebre la proposta?
Quan la Cèlia i el Jordi ens van comentar que la idea bàsica, la columna vertebral, del nou centre d'art era la comunicació, la difusió i la formació, em va encantar. Perquè, de fet, amb la Lidia Porcar portem 4 o 5 anys treballant en aquesta direcció i sentint-nos bastant extraterrestres. Per tant, de cop, dir "ara si, ara ja toca". Doncs va ser molt encoratjador.

Assenyala els punts febles i els punts forts del procés.
El punt feble seria la disparitat dels participants. Participen des de museus, amb una llarga trajectòria, una certa estabilitat econòmica i suficiència financera, etc., fins a gestors independents i creadors. I, al mateix temps, dintre d'aquesta estranya complexitat de l'art contemporani, hi ha gent que directament toca l'esfera artística i gent que no.

I això ho veus com un punt feble?
Sí, és clar, perquè entre dispars és difícil entendre'ns.
Però, entre els punts forts, jo diria que, si tothom està disposat a compartir els coneixements des de les seves pràctiques individuals que té i a posar-los en comú, crec que ens podem enfortir com a col·lectiu. Això és bàsic perquè la situació de la creació a Tarragona és patètica.
Si s'aconsegueix, si realment ara, que és el moment en què podem trencar les dinàmiques individualistes i autàrtiques en les quals s'ha mogut l'art contemporani, s¡ s'aconsegueix passar a una dinàmica col·laborativa, llavors crec que ens pot enfortir molt.

Què penses d'aquests tipus de projectes per part d'un centre d'art?
Això fa de mal dir. No crec que hi hagi més alternatives a dia d'avui, perquè fer un centre d'art que porti grans artistes i exposicions que valguin milers i milers d'euros, i que corrin litres i litres de cava el dia de la inauguració, ara no toca, a que no? Crec que és oportú.

Quina relació té el teu projecte (La Casa de Palla) amb la mediació?
El projecte de La casa de palla és un projecte de mediació. De fet, nosaltres creem l'associació La Casa de Palla com associació d'artistes de la Conca de Barberà, ens posem a treballar dintre de La veu jove de la Conca. Per tant, això ja és un procés de mediació i, a través de La veu jove de la Conca, estem propiciant projectes que tinguin un impacte social, tant pel que fa a determinats col·lectius com al conjunt de la població de Montblanc. Així, doncs, de fet estem totalment ficats en la mediació.

1 http://lacasadepalla.blogspot.com/?z

I quins reptes/dificultats planteja?
Suposo que el fet que existeixi un prestigi social d'aquest tipus d'activitats com activitats artístiques. Perquè crec que, com a mínim, tal com ho estem fem nosaltres, si ho fas ben fet, estàs molt a prop del voluntari, com si formessis part d'una ONG o del teixit associatiu normal. Si ho fas ben fet, eh! Ara, si vas de gran artista que es fa notar, crec que perds eficàcia encara que et valorin com artista.

Quina és la teva opinió sobre la relació que el centre es planteja amb la mediació?
Doncs, això no ho sé, perquè aquesta carta ens l'han estat amagant tota l'estona...
No, el Centre d'Art té una certa ambigüitat, perquè no li interessa ser percebut com qui tirarà del carro de tot. Llavors, ell serà un agent més dintre de les propostes col·laboratives que proposa, però no sabem exactament quin grau de lideratge tindrà, fins a quin punt donaran un pas enfront per tirar-ho endavant.

Quins conceptes, elements de treball i reptes hauria d'assumir un centre d'art sobre el tema de la mediació?
Jo crec que el principal repte és poder-se integrar i trobar aquesta manera de permeabilitzar el territori amb l'exterior, de manera que permeti vasos comunicants, que el territori no sigui un espai autàrquic, que no sigui el poblat de l'Astèrix, però al mateix temps que no es desdibuixi. És a dir, has de senyalar els teus trets identitaris i, alhora, no et pots aïllar de la resta.

Pots fer referència específica a la mediació?
Doncs, cal afavorir processos de mediació, està claríssim. El tema d'intentar que hi hagi activitats artístiques en el món educatiu, associatiu i de la empresa. I que això es vagi permeabilitzant.

Quines dificultats es poden trobar?
El fet que en cap d'aquests àmbits es té el costum de fer-ho. No és habitual que una empresa incorpori creadors perquè cregui que això li produirà un augment de coneixement o del que sigui. Tampoc és habitual que els creadors entrin dintre de l'àmbit educatiu reglat, perquè és un àmbit molt endogàmic. I en el món del teixit associatiu, també. O sigui, tots són terrenys tancats i, a més, en la cultura mediterrània que som bàsicament una cultura mafiosa; tothom es fa en grups, tothom es defensa de l'exterior. Això es difícil.

Esther Canals

Forma part de l'associació cultural **Laboratori Visual**[2], una entitat sense ànim de lucre que treballa en el camp de la gestió i la producció cultural a Tarragona des del 2005. Entre els seus projectes, destaca Display, una mostra d'art als carrers de Tarragona dirigida a artistes emergents.

Quina percepció tens de la proposta de l'Obert?
Què et sembla la proposta? Com la vas rebre?
A nivell personal em sembla una molt bona idea. O sigui, agrupar la major part possible de persones que treballen i tenen projectes en l'àmbit cultural és una cosa que no sembla que hagi de costar tant. Però jo no sé si ha passat mai encara. Hi ha hagut molta resposta. També és molt modern. En el sentit que ara es porta molt això de la mediació, treballar en xarxa, crear sinergies, és una paraula que està per tot arreu.

Assenyala els punts febles i els punts forts del procés.
Com a punt feble, he trobat que es podia haver anat més al gra.
Punts forts: és una bona idea. I és necessària. Està molt bé com a proposta. A veure ara què en surt. Aquí està la clau.

Què penses d'aquests tipus de projectes per part d'un centre d'art?
Penso que un centre d'art ha de ser un espai on tothom -bé, molta gent-, s'hi senti a gust. O sigui, no ha de ser un espai on la gent passi i digui "no entro".
I potser, pel que s'ha parlat aquests dies de la sessions de l'Obert, suposo que aquest és el discurs que agafa el Centre d'Art. És a dir, intentar obrir a pràctiques no artístiques, buscar llocs on normalment no es practica l'art, que l'art sigui com funcional, que obtingui un benefici i arribar a més gent. I jo crec que és el que hauria d'agafar.

Quina relació té el teu projecte (Display) amb la mediació?
Crec que té relació perquè posem en contacte una persona que crea en un espai, i aquest espai és el carrer, on passa tanta gent. Això, en si mateix, és un treball de mediació.

I quins reptes/dificultats planteja?
El repte seria arribar una mica més enllà o treballar més en el carrer. No només que sigui algú que s'hi estigui uns dies creant allà el plafons, sinó, a més a més, fer activitats paral·leles al voltant. De fet, tenim idees per fer-ho.

Quina és la teva opinió sobre la relació que el centre es planteja amb la mediació?
Em sembla molt bé, perquè la mediació és molt necessària, és imprescindible. I potser és molt necessària en aquesta ciutat. A aquesta ciutat li falta canya, educació, mediació, acció.

Quins conceptes, elements de treball i reptes hauria

2 http://www.visual-lab.info

d'assumir un centre d'art sobre el tema de la mediació?
És un projecte molt llarg. És lent perquè és una mica de pedagogia. Però, si es camina i es treballa i s'uneixen esforços en aquesta direcció, a mi em sembla perfecte, ideal.
L'únic problema és que quedi en això. En ideal. I aquestes paraules tant... però buides en el fons.

Grup de treball de cultura visual ICE-URV

Ester Fernando i **Magda Murillo** formen part del grup de treball de cultura visual ICE-URV. És un grup de formadors de formadors i el seu projecte té una voluntat d'educar en la transversalitat, fent servir estratègies de creació contemporànies per tal d'explorar la relació d'un centre educatiu amb el seu entorn.

Quina percepció teniu de la proposta de l'Obert?
Què us sembla la proposta? Com la vàreu rebre?
E: Des del grup de l'ICE, ho vam rebre amb moltes expectatives. Ens va fer molta il·lusió. Perquè nosaltres tenim molt clar cap a on volem tirar i ens venia molt de gust de compartir la nostra feina i obrir-la als altres i fer històries noves. Després, el resultat es veurà d'aquí una estona, a la presentació final.

Assenyaleu els punts febles i els punts forts del procés.
E: En positiu, que era un procés com molt ambiciós. Això ha sigut positiu i també negatiu. Perquè et crea expectatives, com positiu, i molta angoixa perquè sembla que no arribis a concretar.
A veure, és enriquidor. Sempre és enriquidor trobar-te amb gent i veure que no estàs sol treballant. De fet, molts ja ens coneixíem. També fas descobriments. I, a partir d'aquí, fas contactes. Però es un interrogant, com acabarà? Què passarà després d'avui?
També serveix per situar-te a tu en el context. I això està bé.

Què penseu d'aquests tipus de projectes per part d'un centre d'art?
M: Perfecte.
E: Perfecte, sí, molt bé.
M: Un centre d'art no ha de servir només per penjar. No són només parets. Són persones que es relacionen, que pensen, que parlen..
E: Clar, no és un centre que apareix en el territori com un bolet. Sembla que, quan arriba, intenta fer un estudi d'allò que hi ha, intenta situar-se per veure què ofereix. El que passa és que és una bona manera d'aterrar, però ara cal veure què ofereix . És el que ens preguntem tots. Perquè ells tampoc han volgut posicionar-se gaire.

Quina relació té el vostre projecte amb la mediació?
E: Parlarem del projecte que venim a presentar avui.
En principi és un projecte molt obert. El que volíem era que fos suficientment obert com perquè tothom s'hi pogués sumar. En el primer moment del projecte és on ens faria falta que hi haguessin centres d'ensenyament, associacions o col·lectius, que es sumin, que decidissin tirar endavant el projecte. El que planteja el projecte és establir una relació del centre o de l'associació amb el seu entorn. Llavors, l'objecte de treball no està clar, perquè ho decideix el context i el centre, depenen de les seves necessitats. Un exemple seria: un centre que digui: "Nosaltres volem donar visibilitat a allò que fem". El centre -parlo pensant en ensenyament-, però també pot ser una associació que es vol donar a conèixer en el barri i, llavors, com ho fa? Doncs això seria el seu projecte.

I quins reptes/dificultats planteja?
E: Pot fallar per... Ens agradaria implicar a molta gent. Hi ha molta gent que s'engresca i després ho deixa. Jo penso que és molt complex. I penso que aquí té un paper molt important el Centre d'Art, almenys nosaltres ho veiem així.

Quina és la vostra opinió sobre la relació que el centre es planteja amb la mediació?
E: Aquí ja estem fent mediació, mediant entre nosaltres. El que passa és que... ja veurem, és com un començament.
Em sembla que el que s'ha fet és molt evident. Des del meu punt de vista, si ets un centre de mediació, agafar a tots els agents en el territori i intentar posar-los junts, intentar treballar amb ells, és la primera cosa. Però la segona és la que planteja, per a mi, la incògnita.

Quins conceptes, elements de treball i reptes hauria d'assumir un centre d'art sobre el tema de la mediació?
E: Això depèn de què vulguin fer i què pugin fer. Perquè, si volen fer moltes coses però no hi ha pressupost... No ho sé.

Jordi Paris

Director del **Museu de Valls** i de la **Capella de Sant Roc** de Valls.

Quina percepció tens de la proposta de l'Obert?
Què et sembla la proposta?
Jo penso que la gràcia d'aquest Obert és, en certa manera, visibilitzar moltes coses. Dius "Home, aquí ens pensàvem que no érem ningú i resulta que hi ha gent". I que hi ha experiències i que, si generem un moviment tots junts, pot sortir alguna cosa.

Com la vas rebre?
Bé, una mica a l'expectativa. El primer que penses és: "està bé perquè ningú no ho ha fet". Vull dir, el fet d'intentar crear aquestes complicitats. Només el fet de trobar-nos ja era important Si d'això surt un fruit o no...

Assenyala els punts febles i els punts forts del procés.
No n'hi veig, de punts febles. Podries dir que, potser, hi ha hagut gent que ha anat venint un dia si, un altre no. Però això és normal. Jo penso que l'important ha estat el moviment que ha generat. De sortir cadascú de casa seva i dir: “Bé, avui toca parlar amb l'altre”. I jo penso que, aquí, encara tenim molt de recorregut, això ha estat un primer pas.

Quina relació té el teu projecte amb la mediació?
Parlaré del projecte que presenta el grup de Programacions en xarxa.
La idea del projecte és mantenir aquest contacte que hem establert en l'Obert a través d'una xarxa de tècnics. Tant poden ser programadors, o sigui gent que venim de les institucions, com també gent que venen del camp artístic, però que està treballant de cara al col·lectiu. Cal fer que això no s'acabi aquí, sinó que tingui una continuïtat i que doni projecció cap al futur.

Quins reptes/dificultats planteja?
Punts febles: si no hi ha ningú que faci de motor, això no funcionarà.
Punts forts: pot donar molta vida, moltes complicitats i moltes sinergies. En un moment en què no hi ha diners... És a dir, hi ha molt per créixer, molt a guanyar i molt poc a perdre.

Quina és la teva opinió sobre la relació que el centre es planteja amb la mediació?
Penso que està molt bé perquè és un tema que, en el fons, és l'essència de moltes coses. Si no mediem, sobretot en art contemporani, no tenim res a fer. El que passa és que... és molt complex. Jo ho rebo més com una oportunitat d'aprendre què podem fer i com ho podem fer. Està molt bé que l'especialitat sigui aquesta. Una altra cosa és que estem a les beceroles.

Quins conceptes, elements de treball i reptes hauria d'assumir un centre d'art sobre el tema de la mediació?
Jo diria que, d'entrada, ens haurien d'ajudar a tots els altres a saber mediar. Com que és un centre especialitzat, com que són persones que s'hi poden dedicar més temps, que reflexionen sobre la mediació, ens poden donar unes pistes, unes eines, per tal de poder ser una mica més mediadors. Penso que això estaria bé. I això és el que penso que ells podrien aportar. Una altra cosa és que aquesta sigui la seva funció, però, en tot cas, és el que jo demanaria.

NO HI HA PREGUNTES SINÓ SUBJECTES QUE PREGUNTEN

Alfred Porres Pla

"No hi ha preguntes sinó subjectes que pregunten" és la frase que obre un aforisme atribuït al talmudista i matemàtic Rav Jajam Shoshani. Segurament la forma en que m'apropio d'aquesta frase no té res a veure amb el sentit que li atorgava el seu autor i és precisament aquesta discrepància la que corrobora la meva interpretació. No hi ha preguntes sinó subjectes que pregunten, per això sovint no és tan important parar atenció a *què* es pregunta com a *des d'on* es pregunta.

Les preguntes –com les afirmacions– mai no provenen del no-res sinó que sempre es formulen des d'algun lloc i apunten en alguna direcció. Com defensa Elizabeth Ellsworth (2005: 113), totes les lectures sempre són parcials en un doble sentit, perquè són inevitablement incompletes i perquè sempre responen a interessos particulars. Així mateix, la direccionalitat de la pregunta, allí cap on apunta, ens obliga a ocupar un lloc concret "dins de xarxes de poder, desig i coneixement" (ídem, 2005: 58), és a dir, a ser aquell algú a qui es dirigeix la pregunta.

El primer cop que vaig llegir les preguntes de l'*Obert per reflexió* em vaig preguntar qui pensaven aquelles preguntes que era jo o, millor dit, qui volien que fos. Així que em vaig dedicar a interrogar-les a partir de les ressonàncies que, com a subjecte que pregunta, em produien.

La primera pregunta de l'eix d'educació demana "quines sinergies es poden crear entre artistes emergents en formació, el context educatiu i el mateix Centre d'Art". Per a mi aquest triangle (artistes emergents en formació / context educatiu / Centre d'Art) delimita una noció d'educació que, malgrat no enunciar-se de forma explícita (o precisament per això), es naturalitza i roman inqüestionada. Com a professor a l'educació secundària obligatòria m'interessa explorar el paper que l'educació de les arts i la cultura visual té (pot tenir) en els meus estudiants (nois i noies que majoritàriament no pretenen formar-se com a artistes). Des d'aquesta posició, em pregunto quines altres interseccions podríem traçar entre el context educatiu i el Centre d'Art per incorporar altres subjectes (no només els artistes emergents en formació) i problematitzar les nocions d'educació dominants a les institucions artístiques.

La segona pregunta de l'eix d'educació es planteja "com es pot introduir el potencial crític i d'innovació de la pràctica artística en les estructures educatives". El que m'incomoda d'aquesta pregunta són les relacions de poder-saber que s'estableixen entre pràctica artística i educació. Això em provoca un devessall de preguntes, algunes de les quals transcric a tall d'exemple: Quina noció de pràctica artística hi ha darrera el qualificatiu de "potencial crític i d'innovació"? Es consideren aquestes qualitats inherents a la pràctica artística? Així mateix es consideren absents en les estructures educatives? Per què es parla de pràctica artística i no de pràctiques educatives? Per què es parla d'estructures educatives i no d'estructures o institucions artístiques? Per què es pregunta com es pot introduir la contribució de la pràctica artística a l'educació i no es pregunta com es pot introduir la contribució de l'educació a la pràctica artística?

Si seguíem el fil de totes i cadascuna d'aquestes preguntes trobaríem el cabdell d'una narrativa dominant a les institucions artístiques que l'*Obert per reflexió*, com a proposta fundacional del Centre d'Art de Tarragona, ha permès, si més no, visibilitzar i interrogar.
"No hi ha preguntes sinó subjectes que pregunten" és el nom de la meva contribució al debat de l'*Obert per reflexió*. En part perquè recull la forma de posicionar-me i de relacionar-me amb les preguntes que acabo d'exposar. Però també perquè aquesta frase resumeix l'enfocament pedagògic amb el que encaro la meva tasca com a professor a l'educació secundària obligatòria: no hi ha preguntes sinó subjectes que pregunten, no hi ha aprenentatges sinó subjectes que aprenen.

El relat de l'experiència que vaig compartir a l'*Obert per reflexió* recórrer gairebé un curs de segon d'ESO a través de dos moments: la visita, a l'inici del curs, al festival de vídeo i art digital Strobe i el projecte artístic de fi de curs.
El que m'interessa rescatar d'aquesta experiència (allò

que connecta amb la meva lectura de les preguntes de l'*Obert per reflexió*) és el desplaçament que l'encontre entre pràctiques artístiques i pràctiques educatives va produir en el context artístic i el context educatiu en el que operaven. D'una banda, la visita al festival es va transformar (degut a un procés desenvolupat a l'aula) en una experiència de participació i producció comunitària que es va acabar per incorporar al catàleg del festival. D'altra banda, l'experiència de la visita va penetrar en el nostre dia a dia a l'aula i en la nostra mirada sobre els espais i les formes de producció possibles dins un institut de secundària i va desembocar en la transformació d'alguns dels espais comuns del centre (entrada, passadissos, etc.) en espais expositius.

Tot plegat ens proporciona indicis per entrellucar les possibilitats que ens brinda l'encontre entre pràctiques artístiques i pràctiques educatives si l'acceptem com una experiència dialògica, d'interrogació més que d'afirmació. N'enumero només tres com a cloenda:

- Descentrar les narratives hegemòniques d'ambdós contextos (l'educatiu i l'artístic).
- Produir coneixement i no només reproduir-lo.
- Aprendre des de la reciprocitat.

Referències biblogràfiques

ELLSWORTH, E. *Posiciones en la enseñanza. Diferencia, pedagogía y poder de la direccionalidad*. Madrid: Akal, 2005.

Bog de l'institut amb els projectes de cultura visual desenvolupats: http://visualfacs.blogspot.com

*AL PORTAL DE CASA_* I *ELS CONSTRUCTORS_*. PRESENTACIÓ DEL PROJECTE EN EL MARC DE L'*OBERT PER REFLEXIÓ*, LABORATORI DE MEDIACIÓ DEL CENTRE D'ART DE TARRAGONA. DINS DE L'EIX DE TREBALL: *PRÀCTIQUES ARTÍSTIQUES I CONTEXTOS EDUCATIUS*

Jordi Canudas

A partir de la pertinent pregunta que es formula el Centre d'Art de Tarragona Com pot un centre d'art contemporani, que té com a identitat específica la mediació, abordar la seva actuació i articulació en i amb el territori? s'activa l'espai de treball de l'*Obert per reflexió* al voltant de tres eixos diferents: pràctiques de comunicació i de traducció; pràctiques artístiques i contextos educatius; i pràctiques participatives en la gestió cultural i la producció artística. La formulació de les següents preguntes són la base perquè els diferents agents, institucions i persones convidades aportin noves qüestions, reflexió i experiències en relació al marc de treball.

En aquest marc de treball es presenta el projecte *AL PORTAL DE CASA_* i *ELS CONSTRUCTORS_* una experiència que pot aportar i obrir possibilitats d'actuació des de les pràctiques artístiques contemporànies en relació amb el territori i els contextos educatius. Un projecte singular impulsat per la col·laboració transversal entre ACVic Centre d'Arts Contemporànies, l'Escola d'Art i Superior de Disseny de Vic, el Centre Escolar d'Infantil i Primària CEIP La Sínia, i Pla de Barris i Participació Ciutadana de l'Ajuntament de Vic. Amb la col·laboració del CoNCA Consell Nacional de la Cultura i de les Arts, Generalitat de Catalunya.

*AL PORTAL DE CASA_* i *ELS CONSTRUCTORS_* és un projecte dirigit per Jordi Canudas i realitzat amb l'escola d'infantil i primària La Sínia del barri del Remei de Vic. Un projecte que es formula des de l'àmbit de les pràctiques artístiques contemporànies i que treballa en el context específic d'un barri, el barri del Remei de Vic, un cop se n'ha finalitzat la reurbanització impulsada pel Pla de Barris. El Remei és un barri perifèric de la ciutat de Vic que ha estat barri d'acollida i retrat minuciós de les diferents migracions, primer la de l'estat espanyol, als anys seixanta i ara la que prové d'arreu del món. Per una banda és un projecte que s'interessa pels canvis, tant físics com socials, que en els darrers anys s'han produït en molts dels nostres barris i ciutats, el barri i el pas del temps. Per altra banda activa possibilitats de teixir de forma col·lectiva vincles entre els infants, el barri i la ciutat. Ideant amb els nens i les nenes de 1r i 2n de primària de l'Escola La Sínia un gran joc de construcció compost per peces de fusta, les formes i les mesures de les quals provenen d'haver escollit i mesurat elements del seu entorn més proper: de l'escola, del barri i de la casa. Un gest al cap d'avall revelador, mesurar per conèixer, i una voluntat, generar sentiment de pertinença al territori, donant valor als seus protagonistes en qualitat de ciutadans. Un projecte que articula ètica i estètica.

*AL PORTAL DE CASA_* i *ELS CONSTRUCTORS_* sorgeix de la iniciativa d'endegar projectes en col·laboració entre diferents institucions a partir de la idea de creuar art, educació i territori. El projecte entrellaça l'experiència i vivència en el barri (territori), la implicació de professors i alumnes de l'escola de primària i de l'escola d'art (pedagogia) amb elements de projecció, representació, articulació de continguts, mirada crítica i analítica de l'entorn (art).

El projecte es desenvolupa en diferents fases de treball, des de meitats de 2010 fins al darrer trimestre de 2011, un projecte complexa per l'extensió en el temps i la implicació de nombroses persones i entitats. A meitats de 2010 s'inicia el treball de concepció del projecte i contacte amb les diferents entitats col·laboradores i s'obra la fase de recerca. A inici de 2011 comença el procés de creació i producció del què serà el gran joc *ELS CONSTRUCTORS_* amb l'escola La Sínia. De juny a setembre la fase expositiva a ACVic, visites guiades i espai educatiu. Des del mes de juny es ve presentant el projecte, en format conferència, a diferents jornades culturals. Actualment es treballa en la possibilitat de la itinerància del projecte, tant a espais expositius, com

a escoles.

Paral·lelament el projecte desplega de febrer a juny de 2011 a l'Escola d'Art i Superior de Disseny de Vic un taller tutoritzat per Jordi Canudas *AL PORTAL DE CASA_* Des del lloc, pràctica artística i context, dirigit a estudiants d'art i disseny (crèdits de lliure elecció). El taller formula una reflexió i producció de treballs, abordant, des de la pràctica artística, la possibilitat d'apropament, de teixir vincles, entre els participants al taller –en condició d'estudiants d'art i alhora en condició de veïns de Vic– i la realitat social més pròxima, la de la seva escala de veïns, la del seu carrer, el seu barri. De la casa i els seus habitants al barri i els seus veïns. Alguns d'aquests estudiants formaran part de l'equip de col·laboradors del projecte com a estudiants en pràctiques. Els treballs resultants del taller s'exposen de juny a juliol a la sala d'exposicions de l'Escola d'Art.

Quines són les línies força d'aquest projecte i què pot interessar a l'Obert per reflexió?

Ampliació de les preguntes motors que es van plantejar a l´Obert a partir de l'experiència del projecte:

Com podem atendre, implicar-nos, generar compromís, des de les pràctiques artístiques i culturals cap a la realitat més propera, més pròxima, més local? Poden les pràctiques artístiques potenciar la vinculació i la interacció entre les estructures educatives (centres educatius) i l'entorn? Podem teixir transversalitat d'aprenentatge entre escola (alumnes), serveis i agents educatius i entorn? Com poden respondre les pràctiques artístiques i les estructures educatives davant els nous contextos socials?

Avui dins les pràctiques artístiques contemporànies -com també succeeix en altres disciplines- hi ha un profund interès i un veritable compromís per vincular-se a aspectes de la realitat i l'espai social. Pràctiques artístiques que investiguen i proposen, des d'allò quotidià, obrir diàlegs, processos i experiències en contextos específics: amb els llocs, les persones i les coses. De nou es vol entendre l'art com un possible motor d'incidència i de transformació social. Accions i gestos des de l'art que tenen per objectiu redimensionar la construcció del dia a dia.
Aquest és un projecte que neix d'una atenció individual a la realitat d'un barri, com a veí i com a artista, però que passa immediatament de l'interès individual a la implicació i la creació col·lectiva. Neix d'una necessitat de compartir i produir experiències, teixir vincles, establir ponts entre la realitat del que va ser el barri de fa unes dècades i la realitat actual del barri del Remei. Una reflexió sobre la transformació i la vida dels nostres barris i de les nostres ciutats.

Un projecte que es formula des de les pràctiques artístiques contemporànies però que s'insereix en la complexitat de la realitat d'un barri i d'una escola d'infantil i primària per generar transversalitat amb altres pràctiques i disciplines.

Un projecte que promou una intervenció educativa vinculada a l'entorn més proper de l'alumne, a la família i a la comunitat. Promou un treball educatiu fent possible la vinculació i la interacció entre l'escola i l'entorn. I fomenta el reconeixement dels nens i les nenes com a veïns i ciutadans.

Un projecte, el gran joc *ELS CONSTRUCTORS_*, que a més a més de ser practicable i tenir una funció educativa –la proposta s'integra a la programació habitual de curs pels alumnes de 1r i 2n de primària– també vol incidir en la dimensió simbòlica que comporta, ja que aquests nens i nenes d'avui, amb la diversitat i possibilitat de riquesa cultural, seran els veritables constructors del barri i de la ciutat del futur.

Un projecte que vol aportar reflexió i consciència sobre els canvis i les transformacions que els nostres barris i les nostres ciutats estan experimentant a nivell social. Construir i teixir veïnatge, ciutadania. Construir consciència de pertinença al territori, de formar-ne part. Posar en relació veïns que han viscut sempre al barri amb d'altres que acaben d'arribar.



Un projecte que treballa la possibilitat de teixir de forma col·lectiva i des de les pràctiques artístiques la relació entre els infants, el barri i la ciutat. Posar en joc la casa, l'escola, el barri i la ciutat; de la perifèria al centre de la ciutat. I apunta un dels reptes més importants que els barris, la ciutat i la nostra societat té avui, treballar per la cohesió social i fer possible que tots els nens i nenes visquin i experimentin la igualtat de possibilitats. El futur de les nostres ciutats passa per teixir i construir plegats una realitat al meu entendre apassionant, més oberta, més rica, més diversa... Així doncs, hem d'entendre, que el futur i els nous reptes, de les nostres ciutats, dels nostres barris, passa inevitablement per les escoles, lloc de trobada d'aquesta realitat plural i on els infants en són els constructors i els veritables protagonistes. La responsabilitat, però, de l'educació no passa exclusivament pels mestres. Escoles i mestres (ensenyaments reglats) per una banda, i societat civil i institucions, per l'altra, han de fer possible la cooperació, el flux de projectes educatius compartits, tant de l'escola a l'entorn, com de l'entorn a les escoles. Entendre el concepte d'escola i d'educació de forma expandida. A partir d'una corresponsabilitat entre l'escola i l'entorn més proper.

Un projecte que activa la possibilitat de posar en connexió, de treballar en col·laboració –a partir d'un projecte artístic– una escola d'infantil i primària, un barri, una escola d'art, un centre d'art i diverses regidores de l'Ajuntament de Vic (cultura, educació i pla de barris).

Un projecte que en el seu format d'exposició *AL PORTAL DE CASA_* i *ELS CONSTRUCTORS_* a ACVic Centre d'Arts Contemporànies (21.06.2011 – 25.09.2011) planteja la possibilitat d'investigar nous formats expositius, donant prioritat a la idea d'exposició en procés. Seguint la voluntat primera del projecte, produir procés, com a experiència estètica, vivencial, educativa, social. Per una banda s'entén l'exposició com una plataforma per a la visualització i comunicació del projecte; i per altra banda com la possibilitat d'endegar un espai processual i de construcció (reflexió sobre la transformació i construcció física i social dels nostres barris i ciutats) programant visites guiades i tallers d'interacció, fent ús del gran joc *ELS CONSTRUCTORS_*.

Des de l'inici del projecte entenia que el procés i el resultat final del gran joc *ELS CONSTRUCTORS_* havia d'utilitzar les possibilitats del format expositiu. Fer visible una experiència que tenia lloc en un barri perifèric i que prenia sentit mostrar-se al centre de la ciutat. Entendre ACVic Centre d'Arts Contemporànies com una plataforma cultural de visibilitat i normalitzadora. L'art senyala donant valor simbòlic.

Els resultats, que són fruit de creuar i teixir una xarxa de relacions en el territori i un procés vivencial i de treball important, havien de fer-se visibles per a donar reconeixement a la realitat amb la que es treballava (per això el format expositiu). Però tanmateix aquests mateixos resultats havien de ser útils per impulsar de nou experiències processuals de reflexió i d'interacció amb els visitants. Activant a la vagada nous actors i nous públics, treballant més aviat sota el concepte d'usuari.

Com d'un gest, mesurar per conèixer, se'n produeix un joc per significar la relació i la pertinença a un barri i a una ciutat. Com la validesa d'aquest projecte va més enllà dels resultats formals i materials del propi joc, doncs el mateix procés de treball ha activat una xarxa de relacions i reconeixement entre els nens, les famílies, el barri i la ciutat. I alhora ha posat les bases demostrant amb creativitat la riquesa i les enormes possibilitats de creuar interessos i pràctiques entre diferents agents, entitats i institucions. Pràctiques artístiques que proposen i activen sinergies. Centres d'Art que entenen la seva tasca, la pràctica artística contemporània, com a vehicle d'idees, de possibilitats, d'enllaços i processos en i amb el territori. Processos contextuals.

De les observacions en relació a la mesa de treball: Pràctiques artístiques i contextos educatius

Tota pràctica artística la podem entendre com una possibilitat transformadora, educativa. Més enllà d'anar dirigida específicament, o no, a contextos educatius.

L'art, la pràctica artística, és una de les disciplines més obertes, més poroses, no entén de límits. Els seus interessos, les seves formalitzacions, són múltiples i diverses. Les connexions i associacions que crea entre realitats i elements distants, la mirada que exercita sobre la realitat que ens envolta, sovint sobre allò més proper i quotidià, o l'empremta que suscita en l'experiència vivencial del procés... Fa de la pràctica artística un espai idoni per treballar des de la transversalitat de l'aprenentatge. La pràctica artística treballa, en molts casos, sota el marc del projecte, i més enllà de la manualitat adopta molts altres registres. Tot això permet obrir processos de gran transversalitat, que fàcilment poden dialogar i enquibir-se en contextos educatius.

Les escoles i el context educatiu han de permetre's ser més flexibles, més dialogants, més creatius per repensar i vincular-se amb nous processos i possibilitats. Entendre les estimulants possibilitats de treballar sota la idea d'escola expandida. L'expansió de l'escola cap a la realitat que l'envolta, el context de barri i de ciutat; alhora que ha de propiciar l'entrada d'altres professionals i nous projectes al context escolar, els quals permetin enriquir i/o subvertir els processos establerts. Traspassar les portes de l'escola per consolidar l'aprenentatge en xarxa des de la realitat vivencial dels

alumnes en la vida al barri i en connexió amb la ciutat. El barri, la ciutat, és també el lloc des d'on l'escola ha d'ensenyar a aprendre.

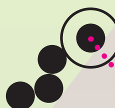
La tasca d'un centre d'art contemporani amb voluntat de vincular-se al territori passa per obrir projectes, des de les pràctiques artístiques contemporànies, en i amb l'entorn local, posant en relació agents diversos: creadors, escoles, universitats, associacions de veïns, associació de comerciants, entitats i institucions de la ciutat i comarca... Projectes que han de prioritzar la tasca de recerca i de procés, i aportar reflexió i millora al context en i amb el que es treballa. És important promoure projectes a llarg termini, doncs el temps és un factor fonamental per arrelar el projecte al lloc i a voltes dotar-lo de sentit. Alhora que el projecte, si pren raó de ser, revertirà aportant i configurant nova construcció al lloc. L'extensió en el temps és essencial per establir col·laboracions i vincles ferms i creïbles, la formació d'equips de treball diversos, d'implicació amb el territori. De totes maneres cada projecte demana la seva pròpia metodologia i necessita redibuixar-se en funció de la seva especificitat. Evidentment el treball amb les escoles, no ha de ser només rebre a les escoles en el marc d'espai educatiu dins el Centre d'Art (visites a exposicions, etc.). Sinó activar projectes amb les escoles més enllà de l'espai del Centre d'Art, considerant els nens i les nenes, els joves, com a productors culturals (terme que va utilitzar el company Alfred Porres en la seva intervenció) entenent-los com a possibles actors i/o autors del projecte. Finalment els projectes que s'activen i es realitzen en el territori impulsats pel Centre d'Art han de rebre l'adequada comunicació i visibilitat per part d'aquest, en el format que es consideri oportú (exposició, publicació, web, etc.).

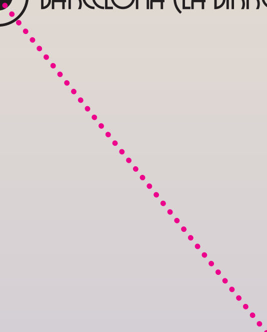
Pràctiques artístiques que proposen i activen sinergies. Centres d'Art que entenen la seva tasca, la pràctica artística contemporània, com a vehicle d'idees, de possibilitats, d'enllaços i processos en i amb el territori. Processos contextuals.











BARCELONA (LA VIRREINA CENTRE DE LA IMATGE)





B

ein

vir

VIRREINA CENTRE DE LA IMATGE. *EL COMPLEJO EDUCATIVO: (DES)ENCUENTROS ENTRE POLÍTICAS CULTURALES Y PEDAGOGÍAS*

Aula a la deriva

La problemática de partida se basó en estudiar de forma compleja las tensiones entre políticas educativas y culturales a partir del creciente interés por las prácticas educativas en la producción cultural. Así lo largo de los últimos años el denominado "giro educativo" ha hecho emerger y redimensionar el rol de los museos y centros de arte en torno al debate de la producción y mediación del conocimiento, las nuevas formas de educación en la sociedad y los modos de trabajo como prácticas instituyentes. Asistimos a una nueva concepción del rol social del museo y de su función pedagógica en la sociedad del siglo XXI a partir de conceptos como museo-nodo, museo-interface, museo del procomún, museo participativo o museo como laboratorio. Las jornadas pretenden resituar la dimensión política de la educación, a la par que buscan replantear nuevos retos para la institución cultural. Esta aproximación supone revisar el marco en el que situar la pedagogía en nuestros días en el campo cultural, entendiendo este "complejo educativo" como un escenario de tensiones entre los diversos discursos acerca de las políticas culturales y las pedagogías.

Líneas o ejes temáticos que se abordaron fueron:

- El giro educativo como complejo: tensiones, relaciones y formulaciones prácticas en el campo cultural y educativo.
- La educación como política cultural y la relación con las instituciones: las prácticas pedagógicas como prácticas instituyentes.
- Las nuevas formas de educación relacionadas con la co-investigación, la investigación-acción y la investigación militante.

Los agentes que han intervenido son:

Por una parte, como coordinadores del trabajo del Complejo Educativo, que podemos describir en dos grupos:

- Zonas de Contacto (Aída Sánchez, Daniel García y Javier Rodrigo);Zonas de Contacto es el proyecto pedagógico y de mediación ubicado en La Virreina Centro de la Imagen desde 2009. Desarrolla procesos de co-investigación y pedagogías colectivas con varias entidades del territorio de Barcelona, dando especial importancia a las redes locales y a procesos colaborativos .
- La Red de Profesionales en Educación en Museos y Espacios de Arte (RPEMEA); Fermín Soria (representante con otras personas de la RPEMEA) como una comunidad en red de personas que tengan un papel pro-activo en torno a proyectos de educación-arte-cultura con el objeto de tratar diversos temas relacionados con nuestra práctica y poder organizar una red que nos sirva de apoyo.

Por otra parte, los participantes en las jornadas fueron muy variados, pasando desde profesores e universidad, investigadores, profesionales de museos en educación, artistas y trabajadores culturales inmersos en prácticas colaborativas y educativas, miembros de asociaciones, profesionales de cultura, o estudiantes y personas interesadas en estos temas. Destacamos por ejemplo Carla Padró y Judit Vidiella (UB), personal del Equipo Educativo de Es Baluard , Museo de arte de Palma de Mallorca. el equipo coordinador del Centro de Arte de Tarragona. el equipo Educativo de La Panera, Centre d'Art. entre otrxs participantes.

Metodología

El objetivo de este tipo de trabajo fue fomentar prácticas de autoeducación mediante un espacio de intercambio y dialogo entre todxs, sin jerarquías entre los roles clásicos de ponentes y público. Pensamos que, como jornadas convocadas para promover el trabajo en red, esta puede ser una estupenda ocasión para generar espacios más horizontales y de intercambio de saberes (incluso de disenso) entre todxs nosotrxs, y con ello promover una experiencia de trabajo colectivo y de red más realista.

Las sesiones de las jornadas consistieron en diálogos y talleres como espacio para la participación y el aprendizaje colaborativo para todos lxs asistentes.

El primer día se trabajaron a partir de 4 mesas de debates marcadas por la discusión de casos prácticos aportados por lxs propixs asistentes, de manera que se pusieron en juego las posibilidades y las contradicciones prácticas del giro educativo. La agenda de las jornadas y los temas de discusión se negociaron en una primera parte, y se plantearon durante una parte de la mañana y una tarde las tensiones y los elementos de trabajo que atravesaban los escenarios que los mismos participantes presentaron. El primer día se cerró con pequeñas presentaciones de mapas de conceptos que diagraman las discusiones y problemáticas abordadas. En el segundo día se generó una discusión transversal , que planteo el trabajo interrelacionado de muchas dimensiones del trabajo (sostenibilidad, precarización, tiempos de producción, tiempos de educación y rela-

ción con los otros departamentos, la experimentación versus el servicio público, la profesionalización y gestión del sector, la falta de grupos profesionales de apoyo y redes de investigación, entre otros muchos)

Aprendizajes/complejidades del proceso/(dis) continuidades

Las jornadas sirvieron para experimentar otro tipo de formato educativo donde lxs participantes no tuvieran un rol pasivo o de mero público, y activasen modos de repensar sus realidades desde dinámicas mas cercanas y horizontales. Se partió de una negociación previa de qué puntos y escenarios eran los más interesantes para trabajar colectivamente.
El potenciar el intercambio de saberes sin demarcar expertos vs ignorantes, también propició el intercambio de recursos, opiniones y aproximaciones, sin por ello tener que resolverse todo por el acuerdo pacifico o consensual entre los grupos.

Muchos de los temas que se trabajaron son muy difíciles de encontrar en otro tipo de jornadas sobre educación en museos o educación artística. La mayoría de estos eventos están marcados siempre por el trabajo académico, los marcos innovadores u otras agendas que responden más a intereses académicos o de reconocimiento. El poder discutir abiertamente de tú a a tú como compañerxs y colegxs de profesión problemas de trabajo, precarización o políticas relacionales supuso un punto de partida diferente. El hecho de convocar bajo una red de profesionales también ayudó a generar esta situación de análisis.
Finalmente, se pudieron poner en conexión diversas realidades, y repensar el trabajo a largo plazo que la red RPEMEA puede tener . Se esclareció una agenda de trabajo y qué puntos, o ejes son los más pertinentes a seguir analizando .A día de hoy. está por ver cómo se concretan en acciones reales y prácticas que den reconocimiento y puedan afrontar la situaciones de precarización, más aún ahora que se rompe el sistema cultural bajo la ruptura de la burbuja del arte y sus abultados presupuestos para edificios estrella-insignia de las ciudades. Realmente el reto de este encuentro es la continuidad e implicación productiva más allá de la expresión de buenas voluntades, lo que demuestra la fragilidad y dificultad de generar un trabajo colectivo sobre derechos y responsabilidades.

Propuesta de textos invitados

Los textos que presentamos aquí son "Políticas culturales y pedagogías en crisis ," generado por Fermín Soria, educador, investigador de museos, y miembro de la red RPEMEA; y " Pràctiques i pedagogies feministes de contacte. És possible repensar la mediació des de les polítiques de cura i afecte " de Judit Vidiella, investigadora y profesora asociada a la Universidad de Barcelona- ;
El primer textor esponde a esta necesidad de trabajar , no a modo de reflexión general, sino más bien como un proceso de trabajo en red que ponga en primer escenario las tensiones y estados de la cuestión simbólica y material del trabajo como educador en museos o centros de arte. Para ello se ha optado por invitar a Fermín Soria, como uno de los coordinadores de las jornadas de complejo educativo a construir un texto sobre la coyuntura actual de la crisis, que de modo sistémico cruza todas las esferas de nuevas vida, y que se instaura de forma agresiva también en los modelos hegemónicos de austeridad en las políticas culturales.
Esta reflexión se genera a partir de un texto polifónico donde se entrevista a algunos profesionales de la educación en museos o centros de arte, invitándolos a reflexionar sobre este estado actual y las nuevas o reactualizadas complejidades a las que se enfrenta las pedagogías en museos, y en consecuencia las políticas culturales en general.

El segundo texto, es un texto generado en colaboración con el contexto del provecto Ober per reflexió del Centro de Arte de Tarragona, y por lo tanto es un texto que pone en común zonas y espacios de reflexión de ambos contextos, y que sirve para ofrecer una mirada comparada a ambos contextos. En esta caso, responde a la necesidad de vislumbrar otros modelos pedagógicos y formatos de trabajo a partir de las perspectivas feministas , las políticas de afecto y las pedagogías de contacto. El objetivo es poder repensar las políticas de trabajo educativas en museos y centros de arte a partir de las micro-políticas y las relaciones que se establecen entre las diversas personas. Al tiempo esta visión desde las pedagogías de contacto feministas nos ayudan a replantearnos otro tipo de espacios y de políticas institucionales menos patriarcales y jerarquizadas. En el complejo educativo y el trabajo de mediación para generar redes, la dimensión afectiva del trabajo, la precarización y las tareas domésticas que se le atribuyen a la educación generan epistemologías blandas no recocidas y subyugadas por muchas de las políticas culturales de los centros de arte. De ahí que pensamos en la necesidad de proponer un texto que nos resitúe la educación en museos no tanto desde discursos críticos herederos de las pedagogías críticas, o las museologías más reflexivas, sino sobretodo desde la materialidad y las políticas de los cuerpos y sujetos políticos que llevan a cabo la educación.

POLÍTICAS CULTURALES Y PEDAGOGÍAS EN CRISIS

Fermín Soria Ibarra

Un pequeño esbozo del 'ahora' en el campo cultural y educativo

A lo largo de los diferentes encuentros entre profesionales de la educación en museos y centros o espacios de arte celebrados en los últimos años en el estado español se han ido constatando una serie de problemáticas que de forma reiterada afectan fundamentalmente a la consideración en diferentes aspectos de este trabajo cultural dentro del propio sector, en las instituciones y en la visión que se tiene de dicha labor en la sociedad. Toda una serie de cuestiones que atraviesan el complejo entramado de lo pedagógico en museos y espacios de arte, que sin duda ahora se ve aun más condicionada por las severas medidas llevadas a cabo en el contexto de la crisis social, política y económica que nos atraviesa en estos momentos.

Por ello, y con el afán de ver de qué modo están afectando ahora estas políticas a las relaciones y formulaciones prácticas en el campo cultural y educativo se ha pedido a una serie de profesionales de la educación que trabajan en diferentes instituciones artísticas del estado, museos y centros de arte, que nos contasen sus experiencias y opiniones a partir de un breve cuestionario. La idea es esbozar cómo se encuentra el panorama educativo en Museos y espacios de arte a partir de las voces y experiencias de dichos profesionales[1] y conocer cuales son las problemáticas, las necesidades y posibilidades que estas personas advierten en este momento tan convulso y cambiante.

El cuestionario ofrecido estuvo compuesto por estas cuatro preguntas: ¿cómo es la situación de la educación actualmente en museos o durante tu experiencia como educadora/ profesional en el campo?, ¿cómo es esta situación en relación a la crisis, los recortes, y las nuevas políticas culturales?, ¿qué necesidades y problemáticas tenemos actualmente?, ¿qué propones, o piensas qué es factible realizar? Y en el texto que presento a continuación trato de articular las voces de las distintas personas encuestadas en relación con los elementos que parecen recurrentes en sus respuestas y que pienso pueden ofrecernos algunas claves en relación a la actualidad del complejo educativo en museos y espacios de arte.

Sobre el poco reconocimiento profesional y la crisis

Ante la primera de las cuestiones planteadas la mayoría de las opiniones coinciden en destacar la situación de poco reconocimiento profesional, precariedad e inseguridad a nivel contractual traducida en temporalidad y bajos sueldos. En este sentido, la respuesta de "Pedro" - educador y guía de museos en centros culturales de Castilla y León- es tajante: "durante mis 10 años de profesión, la precariedad laboral ha sido una constante entre los educadores: no se incluyen en la plantilla contratada directamente por la institución, suelen ser autónomos o contratados a través de empresas."

Como afirma "Juan", un educador en museos de arte de Barcelona, "la situación suele ser contradictoria, porque se reconoce como muy importante nuestro trabajo de cara a trabajar con grupos y mediar con públicos, pero el ámbito de decisión, el reconocimiento profesional o el pago por el trabajo es inferior comparado con otros ámbitos del museo". Por lo general se tiene la sensación de estar haciendo un trabajo que no está valorado en toda su complejidad ni por la institución ni el resto de personal que allí trabaja y en muchas ocasiones además esta labor se ve subordinada a la de otros profesionales. "Marta", educadora de museos en Castilla dice de la educación que "es algo así como 'una acción relegada' al abandono y al descuido. La educación sigue siendo aquellas 'cosas que se hacen para niñ+s' y repeticiones de guiones para visitas guiadas. Por supuesto que es el último departamento del museo y un trabajo para gente que está de paso,

1 Debido precisamente al estado de precariedad e inseguridad a la que se ven sometidos los puestos de trabajo de algunas de las personas que han contestado al cuestionario, y para evitar que al mostrar sus respuestas en este artículo viesen comprometida su situación, en algunos casos se ha optado por emplear un pseudónimo.

con becas o en prácticas. No se apuesta por la investigación, el estudio y la innovación educativa". Una opinión corroborada por "Luisa", trabajadora empleada en una empresa gestora de las actividades (divulgativas, educativas, comunicativas) de varios museos y salas de exposiciones en la misma comunidad: "no participamos de ningún proceso de decisión y siempre somos las últimas de una larga cadena".

Esta situación que se ha visto agravada por las duras políticas económicas llevadas a cabo en relación con la cultura, en el contexto de la crisis política, económica y social iniciada en 2008. La drástica reducción de los presupuestos destinados a las instituciones culturales han provocado la supresión de servicios a los usuarios y una precarización aún mayor que se traduce en despidos, disminución de horas de trabajo, reducción de salarios, contrato de personal no cualificado, etc. "Se recortan sueldos y con ello ganas e ilusiones, reconocimiento y prestigio", afirma Marta.

Luisa apunta a que, debido a que las administraciones están pagando a 9 o 12 meses, algunas empresas, medianas o grandes, de 'servicios culturales' que subcontratan guías, monitores, educadores o auxiliares para realizar proyectos educativos 'en serie', y que cuentan con fondos, líneas de crédito u otras actividades económicas paralelas que las sustentan, están ganando terreno con motivo de la crisis. "Las pequeñas o autónomos -que a menudo coincide que tienen más conciencia sobre el significado de la educación en museos- no pueden sostenerse ante esta situación de impagos." También afirma que los pliegos de las licitaciones para optar a estos servicios "son cada vez más exigentes y perversos, impidiendo directamente que concursen empresas pequeñas, sin avales, sin créditos, etc.".

El colectivo Bitartean, cuyo ámbito de actuación se centra en Navarra, nos cuenta que su experiencia en relación a educación en museos ha ido fluctuando en los últimos 5 años. El último año la financiación por parte de museos de actividades educativas externas ha sido prácticamente nula. "Hace dos años todavía teníamos demanda de servicios educativos por parte de instituciones en Navarra y Guipúzcoa. Pero este curso escolar los recortes han hecho que las demandas desde este tipo de instituciones sea muy reducida o nula". La situación en Navarra pasa por el cierre de espacios, la cancelación de proyectos, la reducción de personal y/o la reducción de la actividad educativa. El presupuesto en el Museo de Navarra por ejemplo se ha reducido en los dos últimos dos años un 75%. También la formación al profesorado en este área se ha visto reducida drásticamente desde el Gobierno de Navarra. Los pocos cursos que se ofertaban han desaparecido.

Sobre la necesidad de trabajar por nuestros derechos y responsabilidades laborales

Sin duda la falta de recursos económicos se ha convertido en uno de los principales problemas que atraviesan en estos momentos las instituciones y de forma más acusada sus departamentos de educación y acción cultural. Para Juan, el problema es que "se cortan partidas por todos los lados y no se re-escala dinero para educación o mediación, de modo que es imposible poder cambiar las lógicas de distribución de las instituciones". Como dicen desde Bitartean, "hace falta financiación, presupuestos específicos y desglosados, para no depender económicamente de 'lo que queda' como suele ocurrir, y más este último año".

Además, como afirma Juan, no hay comunicación entre profesionales ni apoyos inter-institucionales a profesionales más allá de los encuentros o jornadas, donde se prioriza el intercambio entre coordinadores o académicos, pero no entre profesionales. "Es necesario un espacio común a nivel profesional donde trabajar sobre derechos y responsabilidades laborales, más allá de nuevas tendencias o discursos académicos sobre educación y museos". Para Pedro la solución es la constitución de un Colegio profesional desde el cual atajar los graves problemas existentes a nivel laboral y demarcar los derechos y deberes de este trabajo.

Sea como sea, como apunta Luisa, es necesario exigir, "un sueldo acorde (no ya respecto a la formación, que eso ya sé que en este país es imposible) a nuestro esfuerzo intelectual, a nuestro trabajo y, por qué no, a nuestra producción cultural, simbólica o como se quiera llamar. Somos mucha gente haciendo un trabajo intenso, interesante y lleno de matices (la capacidad de adaptación suele ser imprescindible) y no es valorado en su justa medida."

Desde el colectivo Bitartean, afirman que además es imprescindible la existencia de una minima estabilidad laboral que permita trabajar con un equipo formado y así poder desarrollar proyectos con una visión más a largo plazo, co-diseñados con los grupos o agentes participantes. Para este colectivo es importante esa estabilidad para que pueda darse el diálogo y la generación de sinergias necesarias que garanticen la continuidad o evolución de las propuestas o proyectos. Para ellas, tanto la formación como la estabilidad deberían plantearse de manera relacional o colaborativa entre las distintas instituciones y/o organismos.

Sobre la formación y la visibilidad. Los pilares básicos para la consolidación y reconocimiento de la profesión

Está claro que no existe un ámbito claro de profesionalización a nivel laboral, ni de derechos ni de imagen pública, por lo que mucha agente joven, o no tanto, termina altamente precarizada trabajando por muy poco

o por amor al arte. Y queda patente que para solventar el problema de la eterna situación de precariedad laboral es necesario reconocer y consolidar la profesión para eliminar ese carácter de trabajo transitorio, mal pagado y poco valorado, que realiza proyectos breves en el tiempo, sin la continuidad necesaria para generar cambio, reflexión y otras dinámicas o redes.

Para Marta, existen también otras problemáticas en el sector y que tienen que ver con "la carencia de entusiasmo, las pocas actitudes de cambio, menos actitudes por pensar que lo que hacemos lo hacemos por inercia, acoplamiento de ciertas personas en ciertos puestos de acomodamiento vitalicio con posturas tradicionales y conservadoras acorde con los gustos políticos y de la institución para no levantar sospechas. La política del sí a todo, del 'pelotismo' y de la ignorancia. Gente poco formada ocupando cargos que les quedan grandes. Gente que se echa a dormir porque consiguió lo que quería y con ello la holgazanería reina de forma crispante. Gente que no cree que la formación, el estudio, la investigación, escribir, y pensar forman parte del trabajo en un museo".

Y de aquí deriva uno de los aspectos clave que, en relación a la consolidación y reconocimiento de la profesión, se hace imprescindible para la mayoría de los encuestados y que no es otra que la formación continuada, amplia, sólida y competente. Hace falta "formación, compromiso, estudio, reciclaje, visión de futuro, correr riesgos en probar cosas nuevas y cuestionar las rutinas, apostar por temas transversales, políticas de género, cuestiones comprometidas, arriesgadas, transgresoras, que cambien, transformen, cuestionen, rompan, rehagan, resignifiquen y generen actitudes que desechen la pasividad, el conformismo heredado de una educación casi de corte militar que muchas escuelas, colegios e institutos siguen promoviendo en pos de crear individuos dependientes del consumo" señala Marta. Para ella se necesitan "desafíos, actitud de lucha y no pasividad. Pensamiento lógico-transgresor basado en los cambios que tienen lugar en la sociedad y en el contexto en el que se habita. Educar para la independencia, la autonomía, para pensar, sobre todo pensar, y desarrollar el pensamiento creativo y crítico". Además señala la importancia de buscar recursos, patrocinios, gente interesante para trabajar, nuevos proyectos en los que involucrarse y con los que económicamente se genere empleo. "Son necesarios los cambios, la ilusión, atrevimiento, agallas, gente comprometida desde un punto de vista político-social-transformador que luche por el cambio y no siga la veleta." En definitiva se reclama una formación continuada que dote de recursos y permita preparar a profesionales reflexivos, conscientes de su constante aprendizaje y capaces de reconstruir los problemas de la práctica.

Luisa considera que hace falta visibilización del valor real de nuestras prácticas educativas. Ella plantea que se necesitan también otros recursos como tiempo y permisos para plantear investigaciones con un sentido evaluador que ponga de relieve, rescate y visibilice lo valiosas, significativas y transformadoras que son nuestras prácticas. "Si no se ve, seguiremos siendo para muchos 'los guías' que 'explican' una exposición". Esta educadora considera que hay que divulgar a todos los niveles que el trabajo educativo en los museos es serio y que se debe llevar a cabo por gente competente, interesada, formada, con criterio y referentes sobre lo que hace. Para ella además hay que "insistir en el día a día en los lugares de trabajo para dignificar nuestra labor, haciendo ver que diseñar, redactar, poner en marcha, evaluar, etc. un proyecto educativo es un trabajo complejo, largo y concienzudo."

Luisa recuerda el caso de las educadoras despedidas en el MUSAC que de algún modo ha servido en ciertos ámbitos para visibilizar que "no son 'cuatro subcontratados auxiliares' que pueden ser sustituidos", sino que estas personas hacen falta precisamente por todo el trabajo realizado y por los vínculos que estas personas con mucho esfuerzo han creado con la ciudadanía. Dice que le produce "hartazgo ver situaciones tales cómo cuando una empresa de servicios gana una licitación, despide a quienes llevaban el servicio educativo anteriormente -bien de otra empresa, bien directamente del museo- y colocan a recién licenciados para hacer esas labores."

Como afirma Juan, "es necesario repensar entre tod+s las estrategias de visibilidad y reconocimiento profesional de la educación y el trabajo que se realiza, así como entender las condiciones eficaces en las que es posible trabajar".

Hacia un propósito de trabajo en red: (in)conclusión

La intención de este artículo, realizado a partir de un escueto muestreo llevado a cabo en tan solo un mes y con educador+s con las que existe una cierta relación de confianza, no es otra que la ofrecer la posibilidad de pensar en relación a las fugas, tensiones y posibles líneas de trabajo que atraviesan el complejo campo cultural y educativo en museos y espacios de arte. Se trata de un simple esbozo y está claro que nos queda mucho trabajo por hacer. Son necesarias investigaciones rigurosas que arrojen luz sobre las paradojas, límites y posibilidades en torno a la complejidad de la realidad pedagógica de las instituciones y pongan sobre la mesa de debate elementos que nos permitan reflexionar y buscar entre tod+as las formas posibles con las que abordar todas estas problemáticas. Justamente, la posición incierta de liminalidad en la que l+s educadores se ven situados física y discursivamente por las jerarquías existentes en las instituciones, como el

otro abyecto al que se refieren Aída Sánchez de Serdio y Eneritz López (2011) nos permite aprovechar los resquicios de posibilidad existentes para crear espacios de debate compartido y buscar alternativas críticas y emancipadoras con las que alcanzar estos objetivos.

Es por ello que considero fundamental apostar por el trabajo en red entre los distintos profesionales de la educación en museos y espacios de arte y su compromiso, para entre tod+s trazar estrategias con las que visibilizar las situaciones de precariedad laboral en nuestro ámbito y buscar posibilidades para la acción que posibiliten el reconocimiento de nuestra labor intelectual y nuestros derechos como trabajador+s. Contamos con referencias que demuestran que si se unen fuerzas y se crean alianzas de trabajo reflexivo pueden abrirse posibilidades de acción y reflexión interesantes. Ejemplos como el de la red Engage[2] en el Reino Unido o la investigación militante llevada a cabo por los trabajadores culturales en Francia Intennittents du Spectacle[3], así como el trabajo realizado por la red Euromayday[4] con conserjes, aprendices, guardias de seguridad, instaladores. Especialmente destacamos el trabajo de investigación-acción en equipo desarrollado por las educadoras de la Documenta 12 en Kassel en torno a sus condiciones materiales de trabajo y la investigación en la acción realizada por éstos últimos, dirigida por Carmen Mörsch (2009); o también el caso de la alianza que tuvo lugar entre The Pirate Bay y el colectivo activista S.a.L.E. Docks (Graham, 2010) en la Bienal de Venecia convocando una huelga de servicios educativos ante la situación de precariedad laboral. Todas estas experiencias dan buena cuenta de las potencialidades de una investigación militante en el marco de las condiciones de las trabajadores culturales y educadoras.

En estas últimas semanas hemos conocido casos como el del severo recorte presupuestario sufrido por el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca que le dejaría prácticamente sin la posibilidad de llevar a cabo una programación expositiva y educativa. Y también han trascendido en los últimos meses a la opinión pública situaciones que se dan de forma habitual en las instituciones culturales y que se han generalizado en los últimos años, consistentes en la creación de empresas interpuestas a beneficio de las administraciones públicas con el fin de eludir así la contratación directa de sus trabajador+s y de este modo obviar antigüedad, cotizaciones a la Seguridad Social e indemnizaciones por despido. Nos vienen a la memoria ejemplos como el de la lucha llevada a cabo por las educadoras del MUSAC de León[5] que después de seis años de trabajo continuado e intenso y siendo obligadas durante ese periodo a trabajar en condiciones de gran precariedad, fueron despedidas de forma injusta no siendo reconocidos sus derechos laborales fundamentales. Por fortuna la justicia ha acabado dándoles la razón, pero conocemos otros casos, en otras instituciones, a través del testimonio de algunas compañeras que se encuentran en situaciones similares y que dan buena cuenta del delicado estado del precarizado sector cultural. Sin ir más lejos, estos días conocíamos el despido de tres de las seis trabajadoras del Museo Regional de Arte Moderno de Murcia a las que no se les reconoce la labor realizada durante algo más de dos años o el anuncio de la inminente supresión del servicio pedagógico del Arts Santa Mònica en Barcelona, entre otros de los centros que cierran o cesan su actividad educativa, precisamente la actividad que configura su servicio público y relación con los públicos.

El intento de crear una red de profesionales de la educación y espacios de arte (RPEMEA) con la que sumar fuerzas es más que deseable actualmente. Es una iniciativa que comenzó a tomar impulso en las mesas de trabajo en torno a los modelos de gestión de la Educación en museos y centros de arte y las prácticas legitimadoras en instituciones culturales, allá por el junio de 2010 en el I Encuentro de Profesionales de la Educación en Museos y Centros de Arte Contemporáneo, en MUSAC de León y en La Casa Encendida de Madrid. Ahora este propósito puede convertirse en una posibilidad real si comenzamos a sumar compromisos.

Referencias bibliográficas

SÁNCHEZ DE SERDIO, A. y LÓPEZ, E. "Políticas educativas en los museos de arte españoles. Los departamentos de educación y acción cultural". En VVAA (ed) *Desacuerdos 6*. Donostia, Granada, Barcelona y Madrid: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona MNCARS y UNIA arteypensamiento, 2011.

GRAHAM, J. *Spanners in the spectacle: radical research at the front lines*. Fuse Magazine, 2010. Online http://periodicals.faqs.org/201004/2010214291.html [visitado el 20/11/2011].

MÖRSCH, C. y el equipo de investigación de documenta 12 *Documenta 12 education II. Between Cultural Praxis and Public Service Results of a Research Project*. Berlín/Zúrich: diaphanes, 2009.

2 http://www.engage.org

3 http://www.cip-idf.org

4 http://euromayday.org

5 Véase la web de su explicación http://educacionenprecario.com/ o el grupo de Facebook.

PRÀCTIQUES I PEDAGOGIES FEMINISTES DE CONTACTE. ÉS POSSIBLE REPENSAR LA MEDIACIÓ DES DE LES POLÍTIQUES DE CURA I AFECTE?[1]

Judit Vidiella

Aquest text sorgeix de la conversa compartida amb Cristian Añó (Sinapsis/coordinació del LABmediació del CA Tarragona) i Javier Rodrigo (Zones de Contacte/ Transductores), amb la voluntat de repensar la mediació cultural a partir de les aportacions i pràctiques feministes, que han evidenciat una sèrie d'eixos problemàtics com la dimensió material i corporal de les pràctiques; la feminització de les tasques educatives i de cura; la poca atenció i 'valor' de les dimensions afectives en el treball cultural; la tensió que sovint es dóna entre els discursos institucionals -impecables i coherents- i les contradiccions que emergeixen en les pràctiques; la sobre-representació i/o invisibilitat dels processos i experiències educatives, etc.

D'entre totes les qüestions que hem compartit, la primera que obre aquest text (tot i ser la darrera a discutir) és la pregunta, què s'entén i què entenem per mediació? Malgrat aquest no és l'espai per a construir una genealogia del terme, és important aturar-s'hi breument. Tradicionalment, la mediació ha estat una pràctica estesa en contextos d'intervenció, conciliació i intermediació, on un tercer agent –que es suposa imparcial- ajuda a negociar els conflictes en contextos empresarials, jurídics, socials, familiars, etc. Actualment, es parla també de mediadors en contextos de producció cultural i simbòlica. El primer que ens hauríem de preguntar és quins són els conflictes i qüestions que es consideren 'a resoldre' en el camp artístic i cultural. Si tenen a veure amb qüestions de retorn social o d'una millor inserció de les pràctiques culturals a la societat, que apel·len a la participació i producció col·lectiva enfront les narratives passives i de consum sobre el prestigi i la distinció de la institució. O si tenen a veure amb conflictes estructurals i relacions de poder; de violència simbòlica en les representacions; en les relacions entre els diferents agents culturals (directors, artistes, comissaris, educadores...); o condicions de precarietat laboral i desigualtat d'oportunitats, etc.

Les formes històriques de mediació connecten amb les narratives patriarcals i colonials, que es construeixen des de la neutralitat, la universalitat i la instrumentalització com a sistema individualista de resolució. Una visió pastoral de 'salvació', aliena a la complexitat comunitària, on es tracta de docilitzar, infantilitzar i paternalitzar les 'altres parts' (conceptualitzades en termes de deficiència/ineficiència), per tal d'arribar a un consens o conciliació a través d'estratègies intervencionistes de persuassió. De fet, la mediació és un mecanisme que sorgeix en un moment on l'estat apel·la a l'actuació social pacificadora de les controvèrsies, perquè no es pot fer càrrec del control de totes les esferes de relació i gestió de les diverses dimensions socials. És el que es coneix com governabilitat[2] i descentralització del control i la gestió, que promouen l'auto-resolució assistida i negociada dels conflictes. La mediació doncs, porta implícita una idea d'imparcialitat i distanciament de la relació respecte a la resta de parts que obvia els interessos i les dinàmiques de poder, i més en contextos de producció cultural i simbòlica. Per contra, una pràctica democràtica radical, comprèn la necessitat contínua del conflicte com un mecanisme possibilitador d'aprenentatge i negociació, lluny de les narratives de resolució amb final feliç i consens.

---

1 Text conjunt *Obert per reflexió*/*Complejo educativo*

2 Foucault anomena gobernabilitat al 'contacte entre les tecnologies de dominació dels altres i a un mateix' (Foucault, 2008: 49). Part del seu treball dóna comptes de com el saber s'ha organitzat en relació al domini i al subjecte; en aquest sentit, rastreja com des del segle XVIII sorgeixen certs dispositius de poder i saber en societats de control, enfocats d'una manera o altra a controlar i modificar els processos de vida i subjectivació del que l'individu pot i ha de saber o fer (el que anomena 'biopoder' i poder de l'Estat). Foucault es refereix a les 'tecnologies gubernamentals' com la unió de pràctiques mitjançant les quals s'arriba a 'constituir, definir, organitzar i instrumentalitzar les estratègies que els individus, en la seva llibertat, poden tenir els uns en relació amb els altres' (Foucault, 1994: 728).

I... com s'ha donat aquest gir en el terreny cultural? Què implica mediar en contextos artístics, educatius i culturals? Si, com alguns autors enuncien[3], la cultura ha esdevingut un recurs, la producció de significats, discursos i representacions esdevé doncs, un espai de conflicte i de disputa. En les societats postfordistes contemporànies, predominen els processos de treball immaterial, donant valor a recursos com la informació, la cultura i els processos de comunicació, que afecten també a la desmaterialització de l'art cap a altres formes simbòliques d'intercanvi; de generar esdeveniments i situacions eficaces en termes de repetició, producció i proliferació d'informació, llenguatge, coneixement, comunicació i representacions simbòliques... Per tant, la relació entre mediació i informació en contextos culturals ens porta a fer-nos preguntes sobre quins subjectes estan autoritzats a produir i enunciar-se en contextos de producció cultural i quins no (educadors?, comissaris?, artistes?, públics?…). Sobre l'autoritat dels discursos, llenguatges i formes de parlar i comunicar que es consideren legítims i quins no (discurs patriarcal? discurs feminista?, discurs acadèmic?, discurs informal?). Quins sabers i coneixements s'autoritzen i quins no (intel·lectuals? relacionals i afectius?). Quines són les pràctiques de traducció dels discursos o dels processos educatius i col·laboratius (una traducció-simplificació per als públics? una traducció de les 'veus' dels participants a un llenguatge teòric-expositiu?). Quins els dilemes que emergeixen en els moments de visibilitat de les experiències com a formes de 'donar comptes', i el perill de simplificació representativa, etc. Fins al moment, pel que he anat enumerant, el que sembla predominar és la importància del llenguatge i la comunicació en termes lingüístics, però no podem oblidar tampoc la dimensió material, corporal i afectiva, tal i com les pràctiques feministes han posat de manifest.

Al Workbook produït per la Biennal Manifesta 9[4], que es va centrar en la mediació i educació de l'art, trobem l'apartat titulat what kind of art mediator are you? on en clau d'humor -com en els tests de les revistes de xafardeig tipus Cuore- t'ajuden a saber en quin estil o tipus de mediador d'art encaixes segons la predominança de les respostes agrupades en 5 models possibles. Aquests 5 models, coincideixen amb alguns dels posicionaments que les pedagogies crítiques[5] i les aproximacions feministes i multiculturals rastregen, per exemple al voltant dels paradigmes d'educació artística i els models docents. O les expectatives de la funció docent i dels artistes. Del rol de l'art i l'educació artística; la implicació dels públics i estudiants, etc. Els models que el Workbook assenyala són:

- **Model A *l'intrínsic***: la mediació de l'art es basa en la transferència de coneixement sobre art i cultura (amb un valor intrínsec), i per tant no depèn dels propòsits didàctics o morals fora del propi domini artístic. Es considera que la mediació de l'art pot contribuir a l'experiència estètica del visitant al proporcionar-li coneixement del context, eines analítiques i conceptes rellevants, amb la finalitat que pugui interactuar amb les obres d'art i l'exposició.
- **Model B *el formatiu***: la mediació de l'art es centra en l'aprenentatge i la interacció amb l'art, partint de la idea que estimula el creixement personal en diversos nivells, i que pot incidir en la manera en com mirem el món i a nosaltres mateixos. També pot contribuir al desenvolupament social i a preparar a les persones per a desenvolupar millor les tasques, és a dir, amb complexitat i canvi.
- **Model C *el participatiu***: la mediació de l'art es refereix a l'accessibilitat de l'art i la cultura per a tothom. L'art, especialment el que coneixem com 'alta cultura' -que és el presentat en la majoria d'institucions- ha funcionat sempre com un dispositiu de distinció social. La mediació de l'art doncs, pot contribuir a apropar aquestes distàncies socials, ja que es pensa que pot afavorir en un capital social positiu, i disminuir així l'aïllament social, al temps que millora la comprensió de les diferents cultures.
- **Model D *el crític***: la mediació de l'art es refereix tant a les audiències de visitants com a la manera en com la institució es presenta a sí mateixa. El rol de l'educació artística implica qüestionar la interacció entre les obres d'art i els visitants, al mateix temps que critica i problematitza el rol de la institució com a part implicada en les condicions que configuren l'esfera artística.
- **Model E *el transformatiu***: l'art i la mediació de l'art són eines per a fomentar el canvi social. Els artistes i els mediadors tenen la responsabilitat d'establir els vincles cap als altres camps de producció de coneixement. L'art s'entén com una modalitat específica d'expressió del pensament humà, que aporta unes contribucions úniques que es poden oferir a altres activitats de coneixement com la ciència, l'economia, la política.

D'aquest test se'n deriva una lectura sobre la mediació que està en estreta correlació amb l'educació, de fet són quasi sinònims, i van des de la posició més afí amb l'educació com un procés transmissiu, repetitiu i reproductiu de comunicació d'un llenguatge i saber, a altres com la conscienciació de conflictes (de classe, de raça, etc.), o la mediació entesa com a procés dinàmic i creador, en el que es parteix d'un punt inicial per arribar a una transformació i catalització política.

3 A Yudice (2003).
4 http://www.manifestaworkbook.org/, Concept & Editing per Yoeri Meessen i Thea Unteregger.
5 De fet, la pedagogia crítica defineix al docent com un mediador i transformador social, a Giroux (1990).

Però tots aquests processos parteixen d'una lectura celebratòria, heroica, fins i tot colonial i aproblemàtica de la medicació, al temps que només es refereixen a la producció artefactual de l'obra d'art, o a la re-producció simbòlica. És més, no es pregunten pels agents i processos implicats en contextos més amplis de producció cultural. Ni esmenten les relacions de poder pel que fa al gènere, la sexualitat o l'ètnia que aquests discursos medien en les representacions; o el paper de les institucions i les indústries culturals en la precarietat laboral dels i les treballadors/es culturals. Ni la instrumentalització de les indústries culturals com a motor econòmic i de transformació urbana global... Al mateix temps, només es posa èmfasi en els aprenentatges intel·lectuals i racionals de l'experiència, obviant altres dimensions com l'afectiva, emocional, corporal, processual, de desig. O els diversos llenguatges i pràctiques minoritàries que es posen en joc en les pràctiques de producció i treball artístic, educatiu, etc. Així doncs, podríem preguntar-nos per altres formes de nombrar aquest procés 'intermig' de mediació que vagin més enllà de les comprensions centrades en la producció (performativa[6]) del llenguatge, la racionalitat i la comunicació

Les pedagogies de contacte feministes ens podrien ser útils aquí per repensar els contextos d'acció cultural partint de les polítiques de l'emoció i l'afecte, entenent que el que ens mou a l'acció és el que ens 'toca', és a dir, ens afecta, enfada, contagia, emociona, repulsa[7]... El contacte ens aporta un marc més ampli que el de la mediació, prioritzant la construcció de vincles i relacions d'afecte i de cura entre els subjectes, des d'una ètica del compromís, però també d'orientar pràctiques i processos educatius. De compartir sabers, pràctiques, experiències i llenguatges; d'incentivar canvis i moviments de reflexió i revisió continus; de propiciar contextos de trobada, i de donar espai per tractar, 'amb tacte', les tensions, repulses i distanciaments que puguin emergir, multiplicant les diferències, diversitats i singularitats. Es tracta d'una sèrie de pràctiques més afins a altres formats com ara les assemblees, els tallers d'experimentació, els resultats amateurs i low tech (entrevista, conversa, joc de rol...). Si una cosa han posat de relleu les polítiques feministes, és que les paraules importen, perquè tenen poder en la construcció de 'realitat(s)', de manera que un dels reptes per fugir dels discursos normatius i hegemònics passa per buscar altres formes d'anomenar les polítiques que ens imaginem com més sostenibles, democràtiques, ètiques... El terme 'mediació' implica una posició intermitja, mig dintre mig fora, que permet un eix d'acció interessant. No obstant, des d'un posicionament feminista, preocupat per les pràctiques educatives enteses com processos de 'con/tacte', la distància es redueix, perquè el terme 'contactar' implica contagiar-se, és a dir, moure's per allò que realment ens 'toca' i ens involucra.

In-tensions per reorientar les pràctiques de mediació i de contacte

Aquesta primera discussió, que ha situat la importància de la medicació pel que fa als mecanismes de comunicació, relació i contacte amb els diversos agents culturals, ens porta cap a una sèrie de tensions que Obert per reflexió, el Complex Educatiu i Aula a la deriva es plantegen en les seves intensions i objectius, com espais on experimentar altres formes de treball. Passo tot seguit a incloure-les i desenvolupar-les:

1. **"la tensió entre discursos i pràctiques":** quantes vegades no hem vist com els discursos de les institucions o agents culturals a l'hora d'enunciar, reconstruir i/o representar un procés de treball i una pràctica educativa, produeixen una narrativa tancada en sí mateixa, monovocal, heroica i celebratòria, que no permet cap anàlisi crític sobre les coses que no han anat bé, els fracassos i els conflictes... Per exemple, es pot tenir un discurs institucional coherent i impecable, per exemple des de les aportacions feministes a la història de l'art, organitzant seminaris i tallers des d'una perspectiva de gènere, però després les pràctiques i formes de

6 La noció de performativitat permet comprendre com el llenguatge construeix o afecta la realitat en comptes d'únicament descriure-la. Es refereix a com els individus som 'cridats' a reproduir i repetir ficcions culturals que ens afecten –sigui perquè les reproduïm fidelment o perquè fracassem en fer-ho-. A més, no es limita únicament a l'ús de la paraula sinó que inclou les accions i pràctiques materials que tenen lloc en l'intercanvi de gestos d'enunciació i encarnació. [per ampliar informació veure Butler 2006, 2004]. Segons Jon McKenzie (2001), la performativitat és el paradigma d'operativitat i funcionament en l'era postmoderna, caracteritzada per la relació poder-coneixement on l'eduació i l'optimització de dades i informació funcionen de forma performativa. En aquest context, el coneixement deixa de ser vertader o fals i es converteix en òptim i eficaç productivament fins que és obsolet en els sistemes tecnològics i econòmics capitalistes; en les formacions lingüístiques, discursives, de pensament i acadèmiques; en la regulació de la força de treball, i en les repeticions reguladores de gènere, raça, sexualitat… La seva vinculació amb l'educació, la tecnología i el treball a les societats contemporànies postfordistes ens permet comprendre la relació entre aquests tres sistemes, que es constitueixen mitjançant processos performatius de repetició, optimització, operativitat, eficàcia, eficiència i efectivitat de dades i rendiment cultural, econòmic, polític. En el cas que ens ocupa, el de producció de capital cultural i performances culturals i educatives, eficàcia en termes de justícia social i política, a més d'eficàcia econòmica, estètica i d'interacció i intercanvi entre subjectes i audiències.

7 He desenvolupat aquesta qüestió amb més extensió a la publicació de Transductores per 2012 amb l'article titulat "Espacios y políticas culturales de la emoción. Pedagogías de contacto y prácticas de experimentación feministas".

treball en la pròpia institució són asimètriques, explotadores, censuradores i modernistes. Això ens porta a un altre discussió desenvolupada més endavant, que té a veure amb la importància de cuidar les relacions personals des d'una política de la cura.

2. **"la tensió entre les representacions i els processos":** Un dels primers punts que vam estar discutint va ser la falta d'equilibri que moltes vegades hi ha entre, per una banda, les formes d'enunciació, representació, visibilitat i comunicació dels processos de treball a l'hora de donar comptes com a forma de retorn social de les institucions i els agents en projectes artístics-culturals. I, per l'altra, les relacions o transformacions que això hagi pogut tenir en la institució respecte a unes formes de treballar, en la construcció de vincles de relació i d'una xarxa sostenible de contactes, que pot tenir un potencial per al context immediat i local. O també la manca d'avaluacions i diagnòstics del que es podria millorar. I és que es fa molt complicat no caure en l'impuls espectacular de les representacions vendibles i exportables on la majoria de vegades els processos de treball acaben en un format d'exposició simplificat, caient en la moda de l'arxiu o la cartografia neutral. Precisament, un dels reptes hauria de ser aquest, el de buscar altres formats que donin comptes dels processos de treball, on es pugui reconstruir la complexitat de l'experiència... No sé si des d'unes jornades de discussió, o una publicació que doni comptes de la complexitat del procés a través de les aportacions dels múltiples subjectes implicats... Les institucions culturals solen reproduir un discurs patriarcal basat en l'exhibició, el que fa que moltes vegades, pràctiques minoritàries com les feministes –que valoren més els processos que els resultats-, semblin poc espectaculars i atractives respecte a les lògiques capitalistes de producció d'artefactes. La majoria d'estratègies feministes, orals, performàtiques, d'auto-producció low cost, de reciclatge... no acaben d'encaixar en aquest format, fet que les relega a un grau de poca visibilitat i reconeixement, tant en el context 'viu i present' com en la historiografia artística hegemònica. O tot el contrari, quan les pràctiques minoritàries, per exemple les centrades en la sexualitat i l'etnicitat, resulten exòtiques en un mercat cultural i global postmodern de la diferència. Aquesta darrera qüestió ens porta a la següent tensió.

3. **"la tensió entre visibilitat/invisibilitat activa[8], així com la qüestió de la 'veu' i "l'enunciació dels subjectes":** la ideologia imperant del visible, especialment en el context artístic i cultural on les polítiques identitàries han posat l'accent en la visibilitat com el mecanisme d'existència, representació i producció, que ens aboquen al parany de 'marcar(-nos)' en una sèrie de categories simplificades. Aquest fet, ens porta a la necessitat de replantejar la construcció binària entre el poder de la visibilitat i la impotència de la invisibilitat. Sovint, en institucions culturals, educatives i artístiques, ens trobem que un dels mecanismes de visibilitat passa per marcar i atravessar pel discurs un grup de subjectes (públics, alumnes, minories, participants) mentre que uns altres romanen invisibilitzats (gestors, artistes, comissaris, educadors...), i precisament són aquests els que produeixen el discurs o analitzen la 'veu' i 'l'experiència' dels altres. Així doncs, no sempre qui és més visible té més poder, ni necessàriament cal ser representat per ser considerat, així com tampoc la representació és un procés mimètic de transposició de la realitat, sinó més aviat un mecanisme de construcció i simplificació. No obstant, la visibilitat pot ser a vegades una reivindicació necessària de reconeixement.

L'altre eix que es relaciona amb la visibilitat i el discurs té a veure amb el paper que es dóna a la veu i al testimoni dels subjectes, per exemple en les transcripcions de converses on els participants opinen sobre l'experiència, que és sempre parcial (a vegades fins i tot un acte de ventrilòquia). Aquesta tensió posa de manifest la divisió entre un 'nosaltres' que demanda visual i epistemològicament un coneixement 'dels altres', i la representació de la 'pròpia' articulació i enunciació. En pràctiques d'acompanyament feministes, on l'important és tenir cura dels processos amb comunitats vulnerables, que s'enfronten amb qüestions com l'estigma, la precarietat, la malaltia o la teràpia política d'auto-consciència, el més prudent és optar per la invisibilitat del procés, o plantejar-se altres estratègies de visibilitat, per exemple en els propis contextos d'aquestes comunitats[9]. Perquè, precisament, l'altra qüestió que acompanya la visibilitat és la tensió entre la

8 A Phelan (1996).

9 Estic pensant, per exemple, en el treball desenvolupat en comunitats queer al voltant de les pràctiques de sexualitat o, en l'exemple del treball de recerca i acompanyament Troubling the Angels (1997), en el que Patti Lather i Chris Smithies van dur a terme amb dones portadores del VIH. Paral·lelament al procés de recerca, entès com acompanyament, cura i teràpia política, es va realitzar una publicació que es va preocupar per les estratègies de reconstrucció i visibilització del procés i el projecte, des d'una narrativa de muntatge que evidencia les diverses veus, tensions i qüestions materials de la recerca, així com d'autoria i autoritat; de problematització de les veus lluny de la narrativa victimista, voyeur o fetitxista.

veracitat i la legitimitat de la veu. És a dir, l'ús que es fa de les experiències testimonials, sovint amb la intenció de representar l'experiència 'autèntica i genuïna' del subjecte com un mecanisme de legitimació i celebració de la feina feta per la institució (siguin artistes, comissaris, educadors…), i que acaba per deslegitimar els subjectes. Com han assenyalat les aportacions postcolonials[10], la veu no és garantia d'autenticitat i veracitat, ja que hi intervenen processos inconscients, de fantasia, o fins i tot de seducció i d'engany al dir-te el que esperes sentir per poder treure també un profit d'aquesta relació desigual. La teoria postcolonial ha posat de relleu com preguntar-li a algú sobre la seva experiència concreta pressuposa que aquesta persona no té res més interessant a dir. I que les experiències són el material en brut, no reflexiu, que ha de ser reelaborat en un discurs més sofisticat, analític i teòric per tal de ser explicat a l'audiència o al públic, marcant una divisió de treball jeràrquica entre aquells que experimenten alguna cosa, i els que són capaços de comprendre-la i interpretar-la. Aquí doncs, hauríem d'estar atents als usos i reapropiacions que els/les participants produeixen, per no caure en el que sovint passa en els formats de recerca acadèmics investigador-investigat[11], entre qui parla i qui escriu; qui explica i qui difon. Aquesta qüestió ha estat molt debatuda per la crítica fílmica feminista des dels anys 70, assenyalant com la opressió de les dones a la societat patriarcal no pot ser capturada de forma simple, donat que les representacions són precisament part del problema. Això ens porta a una altra sèrie de tensions desplegades més endavant com la tensió entre els diversos llenguatges; l'eficàcia de certs discursos i sabers en detriment d'altres; les polítiques culturals de traducció, etc.

4. **"la tensió autoria/autoritat/autorització":** aquesta tensió està relacionada amb la qüestió de la parla i la veu, així com amb la diferenciació entre llenguatges legitimats i llenguatges exclosos. En els processos de col·laboració i producció de capital simbòlic entre diversos agents, s'obren una sèrie de dilemes que ens porten a repensar la tríada autoria/autoritat/autorització, es a dir sobre qui està autoritzat a parlar? Quins agents i quin tipus de llenguatge tenen autoritat i quins no? Com es fa pública i negocia l'autoria? Quins cossos i llenguatges importen? Qui es beneficia de la col·laboració i de quines maneres? Qui aporta saber i de quin tipus? Qui pren les decisions? Qui té els recursos? Qui documenta el treball? Qui representa el projecte? Quines motivacions i interessos diversos afloren? Qui i com dóna comptes del procés? Quin grau de decisió tenen els diversos individus sobre què es fa visible i públic i què no? O quan i com es fa? La majoria de vegades falten protocols d'intercanvi on, des del principi, els participants tinguin capacitat de decisió sobre les condicions de producció, difusió, representació i ús del material que s'elabora. Per altra banda, la qüestió de l'autoritat també està relacionada amb les polítiques de visibilitat. Per exemple en el replantejament dels gestos d'autoritat en les estratègies de representació a l'hora de donar comptes. O procurant ser més sostenibles equilibrant els pressupostos, on la majoria dels diners (i autoritat) es dediquen a la producció d'exposicions, i es deixen de banda altres activitats importants que legitimin altres 'actors', organigrames o activitats més vinculades a la recerca, l'educació, els tallers, la publicació, el seguiment i cura dels grups participants... És important repensar el tipus de resposta pública que donem, sense haver de recórrer sempre a l'estetització i la solució simbòlica dels processos i conflictes, per exemple apostant per altres tipus de retorn material i afectiu en contextos on les necessitats són unes altres[12].

10 Bhabha (1994).
11 A Steyerl (2008).

12 Com en el projecte educatiu i documental Maquilapolis (2002). Un projecte centrat en el treball de les dones a les fàbriques deslocalitzades en assentaments fronterers com Ciudad Juárez, que denuncia la contaminació de la zona i la lluita per aconseguir indemnitzacions per les dones malaltes arrel de les precàries condicions de seguretat. Per al desenvolupament del procés de treball es va fer una tasca de contacte amb els grups locals de recolzament a les dones, així com cursos de formació en nocions de vídeo per tal que les participants en el projecte poguessin auto-representar-se. Segons recull la web del projecte www.maquilapolis.com, les treballadores de la maquila que apareixen al documental, han participat en cada etapa de producció:planificació, rodatge, narració i difusió. Aquest procés de col·laboració intenta trencar amb les pràctiques documentals i artístiques tradicionals d'arribar a un lloc, filmar i marxar-se amb el 'material' (això no faria més que repetir el mateix patró d'explotació material de les maquiladoras).Per poder generar un teixit de contacte, es va buscar finançament per a implementar campanyes de difusió comunitària en col·laboració amb ONGs de Mèxic i EUA. Part dels fons recaudats per a la compra de la pel·lícula o els passes en presentacions en televisions públiques, festivals internacionals de cinema, universitats, centres urbans i comunitaris, etc. està destinat a organitzacions i ONGs locals per a desenvolupar campanyes comunitàries de conscienciació local sobre globalització, justícia social i ambiental, comerç just... L'equip de difusió inclou activistes d'ambdós parts de la frontera, artistes i un grup de treballadores de la maquila. Les participants treballaren en equips per documentar les seves vides i històries, però manca -almenys en la difusió i comunicació pública que fan del projecte- una reconstrucció i explicitació més extensa de les dinàmiques i procés de treball: sobre la relació entre els artistes (Vicky Funari i Sergio De la Torre) i els equips de treball; la negociació del procés i les relacions de poder entre els diferents agents; l'impacte en les seves vides; una auto-avaluació

5. **“la tensió dels diversos llenguatges i les polítiques de traducció”:** aquesta tensió senyala la importància de comprendre l’espai públic com un espai de traducció cultural, és a dir, que problematitza la universalitat en la cultura a través d’incorporar altres llenguatges en l’espai social i polític. Noves formes de resistència cultural lluny de la lògica hegemònica d’una cultura única, patriarcal, vertadera, que simplifica i paternalitza la resta de discursos. Per exemple, com han posat de manifest les feministes quan han evidenciat que partir d’allò personal esdevé polític, i que no necessàriament vol dir que el llenguatge situat produeix un pensament simple i anecdòtic. A través d’estratègies com l’autoconsciència de les opressions quotidianes i personals, han posat en marxa un procés de saber situat i parcial que evidencia els mecanismes estructurals d’opressió, sigui a través d’experiències com la parla des de la retòrica de l’enuig, la performance... Un element que es posa de manifest en la comprensió de la mediació entesa com una pràctica de ‘traducció’, implica evidenciar que no sempre es comparteixen els mateixos conceptes que estan en boga en les pràctiques de producció cultural, i que per tant cal una pràctica de traducció o, almenys, d’explicitació dels diversos sabers situats en els que es mou cadascú. No tots compartim la mateixa visió i significació de les pràctiques i els conceptes que es donen per universals, com ara l’art, l’educació, la mediació...

   Els teòrics postcolonials s’han preguntat per com la traducció permet comprendre el context històric com un espai on es posen en joc diverses identitats i interessos. Des d’aquest marc, la noció de traducció cultural connecta amb el que s’anomena ‘el tercer espai’[13], que és l’espai de la hibridesa, la subversió i la negociació. Un espai on les divisions binàries i els antagonismes típics dels conceptes polítics modernistes (públic/privat; teòric/pràctic; opressor/orpimit…) ja no són eficaços per a repensar les possibilitats de canvi polític. Així doncs, sembla ser que des d’aquesta perspectiva ens podríem reconciliar amb la noció de mediació si l’entenem com un tercer espai, de contacte i col·lisió (entre els diversos agents, llenguatges, formes de treball i traduccions culturals) amb la finalitat d’obrir zones intermitges per a la producció cultural col·lectiva, i compartir així el capital cultural dels individus. Això implica no simplificar i traduir a la llengua hegemònica (anglo? acadèmica? institucional? museogràfica?...) els discursos i pràctiques dels diversos subjectes dels que sovint no s’espera que siguin capaços d’articular un discurs elaborat (dones, minories queer, immigrants...) Per a la teòrica postcolonial Gayatri Spivak[14], una altra forma d’entendre la traducció cultural és a través de la noció ‘d’essencialisme estratègic’, que implica reivindicar d’una forma puntual i política una categoria identitària modernista (estable, essencialista, dual) com un acte d’enunciació i autoritat. Per exemple, reivindicar-se com educador/a en un context social que està experimentant una devaluació de la figura docent, justament en un moment en el que el camp artístic i cultural està experimentant un gir educatiu. Encara que, sovint, des de posicions que expulsen als marges i deslegitimen els sabers i les pràctiques educatives que provenen dels camps de la pedagogia.

6. **“la tensió entre l’eficàcia repetitiva i la transformativa”:** Quin és el grau real de transformació de la institució més enllà de l’eficàcia previsible en la construcció social que predomina en l’esfera artística, entesa com un espai de transformació política i social? Es tracta d’atresorar capital simbòlic en ‘capelles de poder individuals’ que es converteixen en noves ‘institucions’? O de compartir coneixements d’una forma sostenible? La pressió per l’excel·lència, el mèrit, el reconeixement, la innovació i l’eficàcia, ens empeny a tots i a totes, a la competitivitat. I a sobrevalorar la visibilitat del discurs per sobre d’un procés d’avaluació més complex que trianguli la relació entre els diversos agents i la incidència en el context, així com la sostenibilitat i possibilitat de continuïtat de les propostes; el reciclatge d’iniciatives; la modèstia en reconèixer el que no ha anat bé; l’enunciació de les contradiccions i malestars; la creació d’altres formes de treballar; la proliferació de conceptes i

---

dels objectius, experiències i assoliments i aprenentatges, etc. En l’apartat de la web de recursos s’inclou una guia de discussió del visionat de la pel·lícula amb informació sobre les maquilas, la globalització, la feminització de la precarietat laboral, així com reflexions i preguntes de les dones que participaren en el vídeo, etc. Es tracta d’un material educatiu de treball, discussió, participació i implicació en diferents circuïts de circulació. Del documental m’agradaria destacar una seqüència en la que, en ple desert, es veuen algunes de les dones treballadores vestides amb granota blava, una al costat de l’altre disposades en filera. De forma descontextualitzada, estan reproduint els moviments repetitius que executen cada dia en els seus llocs de treball d’una manera encarnada, quasi coreogràfica. La performance funciona aquí com una estratègia pedagògica de deconstrucció de la internalització de les pràctiques de repetició i disciplina corporal en els seus llocs de treball. Així doncs, la performance pot ser una eina d’experimentació reflexiva que permet produir un altre tipus de discurs i representació més encarnat, possibilitant un altre tipus de recerca des de metodologies que poden ser útils en contextos menys acadèmics i intel·lectualitzats.

13 Bhabha (1994).

14 Spivak (2009, 2002).

sabers indocents[15] i anòmals.

7. **“la tensió entre els diversos sabers”:** el gir educatiu en el camp de la producció cultural i artística ha posat en primer pla el valor i la lluita per acumular sabers a l’espai púbic. Aquesta narrativa de ‘progrés’ i ‘acumulació’, vinculada a la qualitat dels estàndards eurocèntrics i jeràrquics de valor, ha servit com a mecanisme de marginalització de determinats grups, com ara estudiants, dones, minories, persones amb pocs ingressos o ‘menys qualificades’... Les pedagogies feministes –no exemptes de contradiccions- han posat de manifest el currículum ocult patriarcal que prima els valors competitius i jeràrquics, promovent un saber universal i neutral que invisibilitza altres subjectes, sabers i coneixements. I, per contrarestar-ho, han posat de relleu la importància de l’aprenentatge cooperatiu; el foment d’entorns i experiències per a l’acció i la reflexió; l’experimentació de pràctiques que trenquen amb la individualitat; l’encarnació de diversos rols; la interacció cara a cara (en con/tacte) a través de la presa de decisions; la negociació dels conflictes, etc. S’han preocupat per adoptar una postura ètica respecte a la producció de discurs, representacions i coneixement.

Una altra dimensió que té a veure amb aquesta tensió connecta amb la qüestió de l’autoria i l’autoritat, és a dir, reconèixer els sabers, discursos i concepcions pròpies que els diferents individus porten, sense jutjar-los com sabers menors que calen ser adoctrinats, ja que això ens portaria a paternalitzar i ‘simplificar’ les coses en un acte de traducció reductiu. En la conversa a tres, ens preguntàvem sobre la necessitat o no de traduir les propostes educatives a un llenguatge més planer i horitzontal, i si això no seria una manera d’infantilitzar els subjectes i simplificar les metodologies en formats de participació que acaben sent anecdòtics. Les feministes postcolonials, han reivindicat la complexitat i la importància de conèixer des de quin saber situat es col·loca cadascú, per tal de saber què esperem els uns dels altres. Aquests ‘altres’ sabers, desconeguts i/o desautoritzats pels discursos hegemònics, són reivindicats com posicions de resistència i contestació des d’un llenguatge contra-discursiu que intenta construir un subjecte d’enunciació propi, lluny del discurs eurocèntric i imperialista que fomenta les construccions binàries (públic/privat; discurs/experiència; civilitzat/incivilitzat; personal/teòric...).‘Traduït’ en contextos educatius, això ens porta a repensar les posicions d’enunciació i la transposició que moltes vegades es fa de les veus ‘narradores’, que assumeixen la postura d’autors-autoria, apropiant-se de les altres veus narratives des d’una assimilació dels sabers i discursos ‘minoritaris’ cap a una veu dominant. Per això els teòrics postcolonials reivindiquen el llenguatge complex dels subjectes subalterns, el que ens porta a plantejar-nos si ‘reduir’ la complexitat no és una forma paternalista i colonial de pensar que ‘els altres’ no entendran ‘el nostre’ discurs, fomentant una posició dialèctica del propi discurs -legítim i sofisticat- versus l’altre -rudimentari i poc elaborat-. Partir d’una altra posició no vol dir que no s’entengui el discurs, sinó que potser els interessos són uns altres, i per tant cal escoltar les demandes específiques abans de llançar propostes.

8. **“la tensió ‘formal’ i metodològica”:** en obrir un espai per l’emergència d’altres formes de saber, interessos, pràctiques i discursos, s’obre també la participació i la forma de representar els processos, així com les metodologies emprades. Per exemple, des de metodologies performàtiques, etnogràfiques, narratives orals, d’investigació basada en les arts... També es permet un espai per les dimensions afectives: pel riure, la paròdia i l’humor. Per exemple, a través de les clownconclusions[16], creant un espai per visibiltzar el procés i les emocions (tensions, conflictes, moments àlgids, implicacions...), així com per atendre les dimensions materials (falta de temps, pocs recursos, precarietat, vulnerabilitat...) i sostenibles (reciclar, repetir, DIY, low tech). O per les experimentacions subversives des d’altres sabers perversos i indocents; per deconstruir les diverses posicions (canvis de rol, pràctiques d’encarnació de personatges); fer pronunciaments públics i fomentar esdeveniments. Per debatre i mobilitzar recursos i infraestructures de manera compartida (recursos

15 Vidiella (2008).

16 Els i les clownconclusionistes realitzen sessions d’animació que es podrien definir a mig camí entre la improvització, el joc-clown i l’anàlisi crític institucional. Aquesta idea parteix de la companyia teatral francesa ‘Bataclown’, que al 1983 començà a desenvolupar aquesta metodologia, i que s’ha anat extenent fonamentalment a través de la Societat Francesa de Clownanalyse, però també en altres contextos com ara l’espanyol. La idea és dinamitzar amb humor les sessions denses, polèmiques i conflictives com ara congressos, seminaris, reunions empresarials o institucionals . . . S’ocupen de posar en qüestionament els temes debatuts; evidenciar problemàtiques i prejudicis ocults; expressen les emocions latents; posen de relleu les relacions complexes; nombren allò silenciat i deliren sobre allò banal, irrellevant, repetitiu, o allò que a vegades passa desapercebut i que, no obstant, pot ser important... La parodia i l’exageració funcionen com a mecanismes de deconstrucció, per exemple dels tics en usar cert tipus de vocabulari, certa forma d’interpel·lar als participants, certes dinàmiques de procés, etc. tot a través de l’humor, la innocència, l’absurd i la poesia del joc clown.

materials, afectius, habilitats, sabers, xarxes...), etc.. En definitiva, experimentar formats que epistemològica i metodològicament no estan valorats, o que s'acostumen a fer en altres contextos, com ara organitzar un dinar per fer una sessió de treball.

9. **"la pressió per la innovació":** la sobredimensió que ha adquirit la creativitat en termes d'emprenedoria i innovació en contextos de producció simbòlica i cultural, ens empeny a la mobilització d'estils i formes de viure que són explotades en festivals, exposicions, jornades etc. La proliferació d'aquests esdeveniments, sovint poc sostenibles, responen a la lògica capitalista del progrés lineal de creixement i acumulació, així com al model productiu modernista de l'art per l'art; de la innovació estilística de l'objecte i la 'forma' (o els formats), que s'ha desplaçat a altres estratègies que encara mantenen el mateix impuls, però que estan més centrades en crear marca, diferenciació d'estils de vida, plus simbòlics. Aquestes, valoren la informació des de la mateixa lògica de propietat i autoria que abans tenia la dimensió material de l'obra artística. Els I+D en cultura, que vinculen la creativitat amb la recerca en els marcs d'economia global, segueixen perpetuant la divisió entre els experts amb capital cultural (connosceurs en el seu moment) i els consumidors. Preocupats per produir saber fixe, exportable, estandaritzable (fàl·lic, heroic, grandiloqüent). Una pràctica sostenible i crítica ens portaria a valorar l'experimentació, el fracàs, l'error, els esdeveniments efímers, el reciclatge, la repetició, les pràctiques en context, la situació de les experiències, les pràctiques de contacte... per subsanar els dèficits de participació, decisió, intervenció, enunciació i pronunciament, i com a resistència a l'impuls compulsiu i consumista de producció.

   Tot això ens porta al punt anterior de repensar els formats i les metodologies de participació. Buscar altres formes d'entendre la innovació que no responguin a l'ideal d'innovació sinó a una pràctica radical que traslladada en el context una altra manera de comprendre la innovació, lluny de la idea de valor afegit, marca i distintiu de novetat. Formats de decreixement i reciclatge cultural que aprofitin els recursos, possibilitats, aprenentatges, experiències i agents 'en' context, de manera que l''eficàcia' no depèn tant del suplement i el valor afegit, com de la transformació en aquella ocasió, espai, temps i grup de persones concret. Quelcom que potser no serà molt 'nou', ni sofisticat, ni transgressor, però que en aquell context pot ser transformador. Sostenibilitat vinculada a l'eficàcia que s'allunya del discurs modernista de la individualitat (on sempre s'autoritza a parlar els mateixos, probablement pel poc temps dedicat a detectar altres genealogies i agents que puguin compartir altres experiències que han estat relegades a un lloc marginal i minoritari) vers l'autoria comú (creative commons) i la producció col·lectiva. Sostenibilitat pel que fa a la dimensió afectiva i de relació, tenint en compte les voluntats i desitjos dels participants; procurant no caure en activitats fast food estressants i de precarització, sinó en processos d'acompanyament, el que no vol dir no fer res (implica un treball relacional de cura). En definitiva, pensar més en el paper de la formació, l'intercanvi oral i experiencial, de convivència i experimentació, d'assaig-error, d'avaluació d'altres pràctiques en context... És a dir, comprendre la innovació com una pràctica de traducció i contacte, perquè contacte implica moviment, re-orientació...

10. **"la dimensió corporal i afectiva":** aquesta dimensió connecta amb la qüestió de repensar els temps i els espais de relació, producció i comunicació. Pel que fa als processos relacionals i educatius, passa per replantejar els formats unidireccionals en els que només els organitzadors aporten material, textos o casos, el que fa que sovint la resta no es senti partícip, en contacte ni amb autoritat. I pel que fa als processos de comunicació, passa per preguntar-se com construir altres canals de difusió, espais i situacions cara a cara, on les persones implicades puguin també fer difusió i decidir com la fan, sense haver de recórrer sempre als canals, protocols i llenguatges institucionals que solen primar les narratives heroiques en la línia vanguardista, deixant de banda la visibilitat, per exemple, de la manca de temps, de recursos... Això implica també repensar altres formes de producció, no necessàriament en el format de textos que 'els altres' han de descodificar, consumir i acceptar de manera passiva, sinó que sorgeixen del contacte relacional, de les xarxes d'experimentació. Pel que fa a la dimensió espacio-temporal, es tracta de repensar les construccions modernistes i patriarcals que separen els espais i els temps públic/privat i productiu/lleure. Experiències com el programa

d'estudis Womanhouse[17] o els Samedi Collectifs[18] han buscat altres formes de construir la relació a través dels espais informals, com ara organitzant una festa, quedar en una cuina, improvisar un dinar... Aquest tipus d'experiències posen en tensió, per una banda, els espais institucionals, freds, poc acollidors, higienitzats i regulats respecte a altres espais amables que conviden a parlar i compartir. I, per altra banda, els temps administratius, breus i regulats que donen poc marge per a que els grups creïn vincles i llaços de col·laboració estrets, o que puguin ser sostenibles entre els diferents ritmes de treball i disponibilitat de cadascú.

El treball afectiu implica connectar amb altres persones; ajudar als altres a aconseguir els seus objectius; comprendre la relació com un procés d'acompanyament... Tradicionalment, ha estat vinculat a les dones (per la construcció social de la feminitat-afecte) amb tasques associades a l'educació, el treball domèstic i assistencial a la gent gran i malalta. Actualment, la dimensió afectiva també s'ha mobilitzat des de les lògiques consumistes i capitalistes de la publicitat i les narratives d'auto-ajuda i coaching. Per contra, les polítiques feministes han reivindicat la cura com un eix que atravessa els espais i els temps fora de l'espai domèstic, replantejant els models de treball i organització, tot atenent dimensions com la connexió personal, el contacte i el contagi amb els altres, l'intercanvi, la reciprocitat, els bancs del temps, l'intercanvi d'experiències. El que caracteritza el treball afectiu és el sentit de compromís, motivació i passió, fet que fa difícil valorar-lo en un mercat que només comptabilitza els beneficis econòmics i materials per sobre dels relacionals i emocionals. Un mercat que avalua en termes d'èxit-eficàcia-eficiència-impacte i que atravessa la continuïtat vida i feina; que ens aboca a la imprevisibilitat i l'exposició contínua a la feina; el desenvolupament d'habilitats i sabers amplis que sovint són inquantificables, com ha evidenciat el

---

17 Aquesta iniciativa va estar liderada per les artistes i docents universitàries Judy Chicago i Mirian Schapiro als anys 70. Partia d'un compromís polític doble: per una part una crítica sobre la producció i transmissió de saber a les facultats d'arts, així com de la pràctica artística. I per altra part, una denúncia de l'exclusió de les dones en el circuit de producció, exhibició, recepció i legitimació de l'art. L'obra de moltes dones quedava exclosa del circuit artístic al donar més importància al procés, la relació, la producció de pràctiques efímeres amb un alt contingut polític (performances, videos, instal·lacions…), i per estar menys preocupades per la producció d'objectes artístics. El primer curs d'aquesta experiència es realitzà a la cuina de Judy Chicago i rebé el nom de 'grup de presa de consciència de la cuina' (Kitchen Consciousness Group). Es tractava d'un mètode de distribució horitzontal i homogeni inspirat en el marxisme, en el que la presa de consciència era mediada per la paraula -la parla i l'escolta- així com per l'acció performàtica mitjançant la qual es construïa una narració autobiogràfica col·lectiva, pública i política. En aquest procés, la performance apareix com una teatralització de les narracions, i més en particular dels rols de gènere, classe, raça i sexualitat que aquests relats medien. Un any després de la primera iniciativa aconseguiren la cessió d'una casa abandonada que havia de ser derrocada per un temps de 6 setmanes, duant el qual un grup de 16 dones es va tancar per generar un procés educatiu fora del campus universitari. La casa va ser un espai de convivència i de treball, no només d'acondicionament per a fer-lo habitable, sinó també de transformació de les habitacions en instal·lacions. Aquest projecte es coneix amb el nom de Womanhouse Project. Al finalitzar l'experiència s'obriren les portes al públic, transformant l'espai domèstic i privat en públic i polític. D'aquesta manera es qüestionà no només el sistema educatiu basat en la trans/missió de coneixement, convertint-lo en quelcom viu i corporitzat, sinó també les institucions d'exhibició tradicionals i l'espaci domèstic. Aquesta experiència, especialment mediada per la performance com a metodologia política, generà una relació personal, íntima, i de con/tacte entre el grup de dones, que va permetre repensar el sentit de l'aprenentatge, convertint-lo en quelcom intersubjectiu, relacional, encarnat, polític i dialògic. Es posava així en marxa la relació entre pedagogia, performance i performativitat no només en el context de l'aula, sinó també en el context social i cultural. (Per a saber més sobre aquesta experiència veure Broude i Garrard (1996).

18 Els Samedis Collectifs (Dissabtes col·lectius: dones i programari lliure) http://samedi.collectifs.net/ es realitzen a Brusel·les des del 1997, organitzats entre el centre de formació laboral en gestió i informàtica per a dones Interface3 (http://www.interface3.be/) i l'associació interdisciplinar d'arts i media sense ànim de lucre Constant vzw (http://www.constantvzw.org/site/) interessada en el software lliure, les alternatives al copyright i el ciberfeminisme. M'explicaren que tot va començar quan una de les dones que formava part de Constant se li va ocórrer creuar el carrer i pensà: Nosaltres (intel·lectuals, feministes, activistes de les noves tecnologies) estem treballant en aquest local a aquest costat del carrer. Davant tinc a altres dones (ni idea de si són intel·lectuals, feministes o activistes) que estan reciclant-se laboralment mitjançant la formació en noves tecnologie. Igual estaria bé baixar les escales, creuar el carrer i parlar amb elles… el que desafia els procediments reglamentaris i administratius, al temps que fractura la divisió classista i sexista entre el treball intel·lectual i el treball manual (activistes de les noves tecnologies per una banda i simples 'gravadores de dades' per altre). Aquesta iniciativa crea relacions imprevistes (que també han d'enfrontar-se amb problemes imprevistos). En resum, que en Samedis collectifs, un grup de dones d'allò més diverses es reuneixen cada sis dissabtes per a treballar en la construcció i gestió d'un servidor en codi lliure. Però el servidor no és el que més importa sinó la manera en com fer-ho (com i per quins mitjans? qui i per a qui?). Un element important és el menjar; preparar menjar per a compartir-lo implica cuidar-se i ocupar-se d'altres coses que van més enllà del treball alienant, valorant altres coses com riure's i compartir un temps i un espai, que esdevenen un recurs preuat que no totes gaudim de la mateixa manera ni en la mateixa mesura… i això és a vegades problemàtic.

col·lectiu Precarias a la Deriva[19]. I és que la crisi de la cura ens afecta no només pel que fa a les condicions de treball i els salaris, sinó també en la distribució de les feines i l'autoritat que se'n deriva en termes de conflicte de poder (per exemple entre comissaris, educadores de sala, artistes...), o de distribució de serveis i de cura...

I aquí ho deixem de moment, obert a reflexió i altres complexitats...

Bibliografia:

AHMED, S. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
BHABHA, H. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
BROUDE, N.; GARRARD, M. *The Power of Feminist Art*. New York: Harry N. Abrams, 1996.
BUTLER, J. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006 (2004).
BUTLER, J. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004 (1997).
FOUCAULT, M. *Tecnologías del yo*, Barcelona: Paidós, 2008.
GIROUX, H. *Los profesores como intelectuales*. Barcelona: Paidós, 1990.
HARAWAY, D. *Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*. London and New York: Routledge, 1991.
LATHER, P.; SMITHIES, C. *Troubling the Angels, women living with HIV/AIDS.* Colorado: Westview Press, 1997.
MATEO, J. *La condición "postcolonial": identidades dinámicas entre la diferencia y el sincretismo,* en MEZZADR, S. (coord.;VV.AA.). Madrid: Editorial Traficantes de Sueños, Colección Mapas 19, 2008.
MCKENZIE, J. *Perform or Else. From Discipline to Performance.* London and New York: Routledge, 2001.
PHELAN, P. *Unmarked. The Politics of Performance.* London and New York: Routledge, 1993.
PRECARIAS A LA DERIVA, *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
SPIVAK, G. "La política de traducción", en BARRETT M. i
PHILLIPS, A. (Ed.) *Desestabilizar la teoría, debates feministas contemporáneos*. México, Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 2002.
SPIVAK, G. *¿Pueden hablar los subalternos?* Traducció de Manuel Asensi. Barcelona: Edicions MACBA, 2009 (1985).
STEYERL, H. *¿Pueden hablar los testigos? Acerca de la filosofía de la entrevista.* 2008. Publicado online en, http://eipcp.net/transversal/0408/steyerl/es [visitado el 22/11/2011]
VIDIELLA, J. "Espacios y políticas culturales de la emoción. Pedagogías de contacto y prácticas de experimentación feministas". Publicat a Antonio Collados y Javier Rodrigo (coord) *Transductores II*. Granada. Centro de Arte José Guerrero y Diputación de Granada, 2012 [En impremta]
VIDIELLA, J. *Actos indocentes, hacia una pedagogía de contacto* en Aula Abierta, http://aulabierta.info/node/785, 2008.
YÚDICE, G. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2003.

19 El col·lectiu Precarias a la Deriva va realitzar una recerca el 2002 mitjançant un mètode senzill i que requereix de poca infraestructura i pressupost com és el de construir derives i itineraris pels circuits de la precarietat femenina en etorns quotidians, parlant en primera persona i intercanviant experiències amb una sèrie de treballadores, per tal de fer una recerca sobre les tensions entre feina i vida; producció i reproducció; públic i privat i veure els continuums espaciotemporals de l'existència en contextos de treball immaterial i de cura (traductores, docents, dependents, actrius, assistents socials, productores audiovisuals, treballadores sexuals, treballadores domèstiques...). El material va ser editat en una publicació i un video-assaig que evidencia com la precarietat no és només una qüestió econòmica sinó també simbòlica, de representació i visibilitat, de reconeixement i autoria... A més de la deriva per re-territorialitzar-se i construir altres espais difusos de conflicte, de treball, de suport, d'oci, de cura... Precarias usaven la producció d'eslògans, connectant amb les estratègies orals i d'enunciació amb la finalitat de construir punts d'agregació i fomentar l'agitació i reflexió com a connectors per a la mobilització.